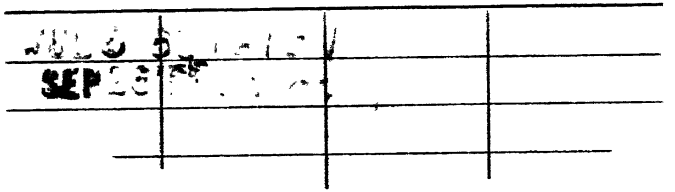
UNIVERSAL
LIBRARY

103 461

UNIVERSAL
LIBRARY

780.92 C549r 51-14641
Romero
Chopin En Mexico.
$1.50



Keep Your Card in This Pocket

Books will be issued only on presentation of proper library cards.

Unless labeled otherwise, books may be retained for two weeks. Borrowers finding books marked, defaced or mutilated are expected to report same at library desk; otherwise the last borrower will be held responsible for all imperfections discovered.

The card holder is responsible for all books drawn on this card.

Penalty for over-due books 2c a day plus cost of notices.

Lost cards and change of residence must be reported promptly.

THE SCHOOL DISTRICT OF KANSAS CITY, MISSOURI

Public Library
Kansas City, Mo.

TENSION ENVELOPE CORP.

DR. JESUS C. ROMERO
CATEDRATICO DE HISTORIA DE LA MUSICA
EN MEXICO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL

CHOPIN
EN MEXICO

IMPRENTA UNIVERSITARIA
México, 1950

CHOPIN EN MEXICO

DR. JESUS C. ROMERO
CATEDRATICO DE HISTORIA DE LA MUSICA
EN MEXICO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL

CHOPIN
EN MEXICO

IMPRENTA UNIVERSITARIA
México, 1950

AL SEÑOR DOCTOR
DON ALFONSO PRUNEDA
MAESTRO Y GUIA

Federico Chopin

Ya sé que las voluntades y las convicciones necesitan de gran vigor para revolverse contra ciertas opiniones comunes, ante las cuales se inclina gustosa la indolencia; pero tal vez logremos destruir algunas preocupaciones atreviéndonos a atacarlas de frente y considerando al hombre y a la sociedad, no bajo un solo aspecto, sino en el conjunto de las circunstancias, de los medios y de las acciones.

El objeto de mi culto es la verdad, y expongo con libertad de juicio los hechos, que son el único lenguaje verídico.

CÉSAR CANTÚ: Discurso preliminar a la Edad Media. (*Historia Universal.*)

P R O E M I O

Al conferirme la Universidad Nacional Autónoma, el honor de escribir este opúsculo para que figure como uno de los números del programa de los festejos con los cuales México contribuye a celebrar el Año Chopin, *vacilé entre decidirme por la enumeración cronológica del estreno de las obras del insigne polaco en las diferentes ciudades de la República, o el de estudiar la influencia ejercida por Chopin y su obra, en la evolución musical nuestra, resolviéndome, al fin, por lo último.*

El fruto de mis investigaciones acerca del particular, me es grato ponerlo a la disposición del lector, en las páginas subsiguientes.

México, octubre de 1949.

I

EL INICIO DEL CHOPINISMO EN MEXICO

Los posibles precursores.—Es lo más probable que la música de Chopin haya sido tocada en México, por primera vez, entre los años 1864 a 1867, atendiendo a que durante el efímero gobierno imperial de los archiduques, Fernando Maximiliano y Carlota Amalia, vinieron al país algunos músicos austropolacos, quienes en el seno del hogar o en reuniones íntimas, pudieron ejecutar obras de aquel compositor. Esos desconocidos ejecutantes serían los precursores de nuestro chopinismo.

Si esta suposición, por lógica, tiene visos de certidumbre, da origen a esta pregunta: ¿por qué la música del compositor polaco, pese a su noble calidad, pasó entonces inadvertida entre los artistas y el público mexicano?

La respuesta me parece clara y racional: porque no estábamos entonces capacitados para atender y gustar la obra del gran reformador de la literatura pianística.

Es verdad que en esos años, México vivía la "época salonesca" de su evolución musical, muy a propósito para que

hubiera hecho su entrada victoriosa la música chopiniana; pero verdad es también que esas "reuniones de salón" mexicanas no eran fundamentalmente musicales, como acontecía con las de Europa, sino verdaderas "tertulias literarias" en las que la música desempeñaba papel secundario; ya que mientras que eran profesionales los literatos asistentes, la parte musical estaba a cargo de aficionados: señoritas y jóvenes que cantaban arias de las óperas en moda, o que tocaban "fantasías" compuestas con temas de esas mismas óperas, o alguna que otra pieza de "bravura". Claro está que también asistían los músicos profesionales, pero siempre en minoría, y la generalidad de las veces lo hacían en calidad de profesores de los aficionados que participaban en la reunión ya tocando, ya cantando; además, la etapa evolutiva en que ellos se encontraban, las capacitaba para alcanzar ese grado del progreso artístico.

He aquí lo que nos dice Guillermo Prieto, de las tertulias de ese entonces: "... lo característico de aquellas reuniones, lo que las convertía en típicas y excepcionales, era el *sprit*, el chiste, el buen decir, lo interesante de las narraciones, lo agudo de los epigramas, lo inesperado de las salidas y la animación, galanura y sazón de las más insignificantes conversaciones". [1]

Por su parte, García Cubas, confirmando lo anteriormente dicho, nos describe las tertulias de sus tiempos, de la manera siguiente:

"Otras familias acuden a la tertulia con su contingente de apuestos galanes y hermosas jóvenes en las que impera el distinguido tipo mexicano, cuyos principales rasgos son:

1 *Memorias de mis tiempos*. T. II, p. 5. (México, 1906.)

faz apiñonada, levemente teñida con las suaves tintas de la rosa, negra y abundante cabellera, y ojos rasgados y expresivos que centellean como en nuestro puro cielo las estrellas. De esas jóvenes, las que se distinguen por sus progresos musicales, distraen a la concurrencia, si son discípulas de (Tomás) León, con brillantes fantasías de Thalberg o de Liszt ejecutadas al piano, y si de los maestros (Bruno) Flores y (Antonio) Balderas, con su hermoso canto interpretando, ora, arias como las del *Barbero de Sevilla*, *Semiramis*, *Tancredo* o *Mahometo II*, ora tiernas y sentimentales romanzas como el *Ave María* de Baca y la famosa *Stella confidente*.

"Al concierto sucede el baile, durante el cual reina gran animación y una confianza plausible, como que no traspasa los límites de la decencia." [2]

Claramente se deduce de lo expuesto que el ambiente musical de nuestros salones, era nada favorable para lograr una fácil introducción de la obra chopiniana.

La evolución de esta fase musical nuestra, se inició con la fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, cuyas cátedras se inauguraron el 19 de julio de 1866, [3] cuya influencia educativa, que fué la que hizo posible el advenimiento del chopinismo en México, se dejó sentir, como era lógico, hasta algunos años después.

Merece explicación especial, de mi parte, no haber considerado al Cenáculo León en el relato anterior, por ser yo

2 *El libro de mis recuerdos*, pp. 187-88. (México, 1904.)

3 J. C. Romero: *Historia del Conservatorio*. Primera Parte. Epoca subvencionada por el Imperio (1866-67), p. 174. (Separata de nuestra música. México, 1947.)

quién ha presentado como el centro de nuestras actividades musicales de importancia, desarrolladas en los sesentas del siglo retropróximo. Tal hecho se debe a que su existencia concluyó con el nacimiento de la Sociedad Filarmónica Mexicana, creada por los miembros del propio Cenáculo, y la influencia de éste pasó de inmediato a la naciente Sociedad; la de ésta se canalizó, a su vez, hacia el Conservatorio de Música, expresamente creado por la misma, con el objeto de servir de eficaz difusor de los ideales evolucionistas, y de las tendencias renovadoras alentadas por sus fundadores. Ahora bien: si para que la música chopiniana hubiera realizado su ingreso a nuestra cultura artística precisó la influencia del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, y si el Cenáculo ya no existía cuando se inauguró el Conservatorio, resulta obvio que no le hubiere considerado en forma alguna.

El investigador superficial tachará de falsa mi afirmación, y reprochará mi aparente negligencia puesto que García Cubas asevera que en dicho Cenáculo se tocó música de "Sebastián Bach, Mozart, Beethoven, Haydn y Mendelsshon (que) eran los favoritos, cuyas obras alternaban con las de Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, Chopin y otros de relevante mérito",[4] porque es de suponerse que diga la verdad quien fué testigo presencial de los hechos, máxime que ratifica su afirmación asegurando que en el salón de la Escuela de Medicina ubicado "en el histórico patio de los Naranjos de la antigua Inquisición... diéronse los primeros concier-

4 Antonio García Cubas: *El libro de mis recuerdos*, p. 519. Col. I. (México. Imprenta de Arturo García Cubas, Hnos. Sucs. Calle del Arco de San Agustín N° 3. 1904.)

tos semanarios (de la Sociedad Filarmónica) ... y allí, por último, León nos deleitaba con la correcta interpretación de las obras de Chopin ...,[5] testimonio inexacto en lo que se refiere a Bach y a Chopin, según lo evidencian los programas de esas reuniones que he tenido el honor de transcribir en mi *Historia del Conservatorio.*[6]

No debe llamarnos la atención las infidelidades narrativas en que una y otra vez incurre el ingeniero García Cubas, teniendo en cuenta las dos consideraciones siguientes: 1ª *El Libro de mis recuerdos* es anecdótico y no histórico, por lo cual no se le puede exigir que sus datos posean rigorismo absoluto. 2ª El libro fué escrito casi cuarenta años después de registrados los hechos allí narrados, lo cual hace comprensible que frecuentemente se confundan o tergiverse el relato. Ejemplo de esta clase de inexactitudes en que el autor incurre es el de la fecha de la fundación del Conservatorio de Música allí consignada, la cual García Cubas equivocó en el mes y en el año, dejando el día sin precisar; si acontecimiento de tal magnitud lo yerra en dieciocho meses, puesto que él lo fija en enero de 1868,[7] cuando en realidad fué el 1º de julio de 1866, según tuve oportunidad de esclarecerlo en mi citada *Historia del Conservatorio*, ¿qué pasará con sucesos de mínima importancia como son los relativos a las primeras ejecuciones de las obras de Bach y a las de Chopin?

---

5 García Cubas, *op. cit.*, p. 523, col. II.

6 *Historia del Conservatorio*, 1ª Parte. Epoca subvencionada por el Imperio (1866-67). Sobretiro de la Revista "Nuestra Música". (México, 1947.)

7 García Cubas: *op. cit.*, p. 524, col. II.

El testimonio que prueba la exactitud de mi afirmación y lo equívoco de la de García Cubas, está contenido no en un relato privado y extemporáneo como lo es el que refuto, sino en un documento oficial y contemporáneo del hecho, debido, además, a un funcionario de la corporación, al doctor Alfredo Bablot; se trata del artículo intitulado *Ensayos*, el cual se halla inserto en las páginas 83-87 del número 11 del periódico "La Armonía", órgano oficial de la mencionada Sociedad, correspondiente a abril de 1867, y del cual tomo los párrafos que a continuación transcribo:

"La música clásica está poco cultivada en México; es deplorable; uno de estos días, cuando *Deus nobis hoec otia faciet*, algo se dirá aquí sobre este asunto interesante. La Comisión de conciertos [8] con el laudable propósito de ir familiarizando a sus consocios con esta clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Bessek, Beethoven o Mendelssohn; este es una prueba más del constante afán de la Sociedad Filarmónica, por practicar el precepto de Horacio, que es la divisa que ha adoptado: reunir lo útil a lo agradable.

"Mencionar a los señores León y Ortega como intérpretes del andante de Beethoven, equivale a decir que la ejecución de este trozo fué perfecta. Este Tomás León es el primer pianista mexicano: para conocer lo mucho que vale, es preciso haberle visto junto a Lubeck y después con Pfeiffer, que ambos lo estimaban altamente y con quienes tocaba días

8 Integrada entonces por los señores maestros Tomás León, licenciado Agustín Siliceo, doctores Aniceto Ortega y Alfredo Bablot, maestro Julio Ituarte y Francisco Contreras, y don Eduardo Portú.

enteros en unión fraternal; para apreciar todo su mérito es preciso verle descifrar con una facilidad sorprendente las más complicadas composiciones, en las reuniones dominicales de la Sociedad; es preciso verle ejecutar todo el repertorio de Hummel, Liszt, Thalberg, Prudent, Gottschalk, Dohler, Droyschock, de toda la pléyade de los grandes pianistas modernos." [9]

Ni en la primera nómina, en la cual se enlistan los autores que la comisión de conciertos *se proponía entonces introducir*, ni en la segunda, en la cual se indican los compositores que formaban el repertorio del maestro León, figura el nombre de Chopin. ¿Se quiere mejor prueba?

La influencia del Conservatorio de Música.—Al inaugurarse el Conservatorio, dos de los más conspicuos miembros de la Filarmónica, el maestro don Tomás León y el doctor don Aniceto Ortega, ingresaron como catedráticos fundadores al naciente plantel, haciéndose cargo el primero, de las clases de piano, y, el segundo, de las de composición, ambas importantísimas para conducir la evolución de nuestro medio artístico hacia el advenimiento del romanticismo musical y, con éste, el de las obras de Chopin.

Pero el destino resolvió las cosas de manera diferente de como se esperaban, y cuando no habían transcurrido aún tres años en la docencia del doctor Ortega, el más culto y evolucionado de los compositores mexicanos de su época, según

9 La única colección de este periódico, hasta hoy conocida, pertenece a la biblioteca de doña Elisa Osorio Bolio de Saldívar. Para su descripción, véase la sección 15 (Hemenografía) en el t. v. de mi *Biblioteca Musical Mexicana de los siglos XIX y XX*.

fuí el primero en afirmarlo, [10] es decir antes de que hubiera podido arraigar su impulso reformista en el espíritu de los alumnos, entregó la cátedra a su cargo al maestro Melesio Morales que acababa de llegar de Italia, y éste, en vez de continuar el desarrollo iniciado por su antecesor, llevó al Conservatorio hacia el culto del italianismo, cuya corriente imperaba en el país desde antes que él emprendiera el viaje a Europa.

Por tan infausto acontecimiento, que implicó un retroceso, el licenciado Vicente Riva Palacio, literato prestigioso, historiador insigne, y contemporáneo muy capaz de juzgar acertadamente los acontecimientos, dijo irónicamente que el maestro Morales "apenas en corto tiempo, insignificante puede decirse, para lo que se tiene que aprender y estudiar, permaneció en Europa", [11] aludiendo a que escasamente contó con el tiempo indispensable para recibir en Florencia "un curso de contrapunto, durante dos años, bajo la dirección del ilustre (Téodulo) Mabellini", según lo había reconocido públicamente don Ignacio Manuel Altamirano, su amigo afectísimo y biógrafo veraz, [12] y a esa insignificancia quedó reducido el caudal de conocimientos teóricomusicales que Morales pudo adquirir mientras permaneció en el Viejo Mundo.

En cuanto al maestro Tomás León, nada tiene de improbable que haya conocido ya como catedrático del Conserva-

10 "La Música Erudita Mexicana". 2ª de la serie de conferencias que sustenté en la sala de conferencias del Palacio de las Bellas Artes, en octubre de 1934, con motivo de la inauguración de dicha sala. La afirmación anterior la formulé en la del día 17.

11 "Los Ceros. Galería contemporánea por Cero", p. 36, 5. (México, 1882.)

12 *Don Melesio Morales.* ("El Renacimiento", t. I, p. 363. México, 1889.)

torio y no antes, algo de la obra menor de Chopin —ciertas mazurcas, determinados nocturnos y algunos valses— con tanta mayor probabilidad, cuanto que para abordar esas producciones se le permitía su escuela pianística, que era "la francesa, de estilo brillante y *virtuoso*", como la tipifica Wolff, de la que era exponente genuino, al decir de este autor, el pianista Henri Herz discípulo de Pradher (*rectius* Louis Pradere), que tanta influencia ejerció en León cuando aquél estuvo entre nosotros en 1849, y cuya escuela "sus títulos de nobleza los adquiere... con Federico Chopin",[13] y que las dichas obras del autor polaco las haya tocado no en público, sino en la intimidad de los amigos y de sus discípulos predilectos. También es probable que el conocimiento y posterior cultivo de esas obras en el seno del grupo del maestro León y de sus amigos y discípulos, hiciera nacer entre nosotros la oposición contra el italianismo, encabezado entonces por el maestro Morales; oposición que más tarde se manifestó abiertamente, capitaneada por exdiscípulos de composición del propio Morales.

Pero lo importante para nosotros, de momento, es que no existe constancia de que el maestro León hubiera tocado públicamente composiciones de Chopin, ni de que se las hubiera puesto a sus discípulos de piano, como irrefutablemente lo testimonian los programas de las audiciones de fin de curso, que anualmente organizaba el plantel; y si León, que era el maestro más distinguido de su época, no lo hizo, menos aún va a suponerse en otro.[14]

13 Dr. Johannes Wolff: *Historia de la Música*, p. 313. (Editorial Labor. Barcelona, 1934.)

14 Rubén M. Campos, que sin crítica alguna acoge toda versión, a p. 170 de su libro *El folklore y la música mexicana* (México, 1923),

El visible introductor de Chopin en México.—En agosto de 1884, llegó a México el pianista alemán Albert Friedenthal, nacido en Bronberg, Prusia, el 25 de septiembre de 1859 y discípulo que había sido de Theodor Kullak, en Berlín: sus veinticinco años de edad, le permitían ser uno de los heraldos de la nueva música de su tiempo.

El miércoles 3 de septiembre de ese año, se presentó ante el público mexicano en el Teatro Arbeu de la capital de la República, desarrollando el siguiente programa, en el cual aparecieron por primera vez obras del músico polaco:

PRIMERA PARTE

1. Obertura por la orquesta.

2. a) *Balada,* Chopin; b) *Tarantela,* Rubinstein. Al piano A. Friedenthal.

3. *Povero Narinar,* Mililloti; canto, Alejandro Greco.

4. *Trémolo de violín,* Beriot; Pablo Sánchez.

5. . . . . .

6. a) *Berceuse,* Chopin; b) *Vals,* Chopin; c) *La Primavera,* Mendelssohn; d) *Dos danzas húngaras,* Brahms. Piano, A. Friedenthal.

SEGUNDA PARTE

7. Obertura por la orquesta.

8. *Concierto en Fa para piano,* Weber; solista, A. Friedenthal.

---

sigue ingenuamente el relato de García Cubas y apoya como cierta la inexactitud que impugno. A tal conducta se debe el extravío en que acerca del particular, se encuentra la opinión pública.

9. *La Hija del Regimiento*, Sailton; violin, P. Sánchez.

10. . . . . .

11. a) *Ven acá, mi pajarito*, Friedenthal (compuesta en México); b) *Los Dioses*, Friedenthal (para la mano izquierda sola); c) *Marcha de la Opera*, Friedenthal; d) *Wala*, Rubinstein; e) *Aires nacionales*, Julio Ituarte; f) *Himno Nacional Mexicano* (improvisación), piano, A. Friedenthal.

Los puntos suspensivos indican números literarios que serían cubiertos a última hora.

La capacidad artística del pianista alemán gustó bastante, pero la música de Chopin ni llamó la atención siquiera. Nada de raro tuvo esta indiferencia, porque si nuestros músicos ignoraban quién era Chopin y lo que su obra representaba en la evolución mundial de la música, ya que entonces no se estudiaba el romanticisco en la cátedra de Historia de la Música impartida en el Conservatorio, [15] no era factible que la conocieran los *diletantes*, y menos aún el público en general.

Convencido Friedenthal de esta circunstancia, no hizo figurar ya en su segundo concierto más obras de Chopin, según lo testimonia el programa de ese acto que se efectuó en el Teatro Principal, la noche del 11 de octubre siguiente:

1. *Lustpiel*, obertura por la orquesta.

---

15 Véase mi monografía *La Enseñanza, en México, de la Historia de la Música* (inédita). Para nuestro consuelo, en el Conservatorio de París en ese entonces, ni siquiera existía la cátedra de Historia de la Música. (Véase J. Carrillo: *Informe del Congreso de París, de Historia de la Música*, fechado el 22 de agosto de 1900, que se conserva en el Archivo General y Público de la Nación.)

2. *Scherzo capriccioso*, Mendelssohn; piano, A. Friedenthal.

3. *La Libertad*, Krentzel; Orfeón alemán, dirigido por Germán Laue.

4. *Trío de Grofe*. Armonium, piano y violín. Al piano Friedenthal.

5. a) *Ven acá mi pajarito*, Friedenthal; b) *Flores del Sur*, rapsodia, Friedenthal. Al piano, el autor.

6. *Le dernier jour*, obertura por la orquesta.

7. *La separación*, Schmidt; Orfeón alemán.

8. a) *Vals*, Friedenthal; b) *Galopa cromática*, Liszt. Piano, A. Friedenthal.

9. *Baile Otto*; Orfeón alemán.

10. *Rapsodia Húngara*, Nº 6. Liszt. Al piano, Friedenthal.

Pocos días después, el 15 de octubre, se llevó al cabo la última actuación de Friedenthal en la ciudad de México, dirigiendo el concierto vocal e instrumental que se efectuó en el Templo evangélico situado en la calle de Gante, y en el cual participó el Orfeón alemán.

El Grupo de los Seis.—[16] Mientras no se presente prueba en contrario, lo cual va a ser muy difícil, debemos tener como cierto, por ser absolutamente verosímil, que México le

16 Esta designación más, expuesta en la fecha de *Gustavo E. Campa* (Fichas Bibliográficas Mexicanas. S. M. González, Editor. México, 1938), ha merecido ser prohijada por el licenciado Antonio Caso en su libro *México. Apuntes de Cultura Patria* (México, 1943), y por el doctor Francisco Larroyo en su *Historia comparada de la educación en México*. México, 1947.

debe al Grupo de los Seis, haberse iniciado en el conocimiento de la obra de Chopin.

Razonaré mi suposición para demostrar su validez.

El Conservatorio, según lo vimos ya, desarrollaba sus actividades enmarcándolas dentro del italianismo operístico de la Escuela napolitana, a todas luces inadecuada para conducir al estudiante hacia el romanticismo, que en ese tiempo era la etapa lógica en la evolución de nuestro desenvolvimiento musical. En la cátedra de composición se tenían por textos —señalándolos en el orden cronológico de su impresión—, el *Tratado de música y armonía*, de nuestro compatriota Felipe Larios, cuya 3ª edición es del año 1873, y la *Armonía práctica*, de Giuseppe Gerli, traducción castellana de Melesio Morales (F. Lucca. Milán, 1880), y más tarde, en 1886, la casa Wagner y Levien introdujo el *Manual de armonía y modulación* de Giuseppe Concona, en edición propia; las tres obras estaban concebidas dentro del italianismo que menciono.[17] La asignatura se cursaba en cuatro años y no comprendía el estudio del contrapunto ni el de la fuga. Entiéndase bien que el panorama docente que estoy trazando, es válido tan sólo hasta los ochenta del siglo pasado.

Reaccionando en contra de procedimientos tan unilaterales, el primero en pronunciarse fué el licenciado Félix María Alcérreca (Puebla, Pue., 18 de marzo de 1845. Coyoacán, D. F., 16 de enero de 1937), alumno del Conservatorio, quien deseoso de contribuir a que se renovara la enseñanza de la composición, fundó con varios de sus condiscípulos la Sociedad Armónica, de la cual fué órgano ofi-

17 Para la descripción de estas obras, véase mi *Bibliografía Musical*, t. I. Primera Sección.

cial la revista intitulada "El mosaico musical", cuyo director y redactor en jefe era él. Como primera obra de la biblioteca de "El mosaico", hizo imprimir, en 1878, la *Armonía práctica* del checo Antonio Reicha, catedrático de composición en el Conservatorio de París.

La Sociedad Armónica, cuyos principales dirigentes eran Alcérreca y Ruperto Betancourt, no logró alcanzar la prestancia indispensable para arraigar su esfuerzo, quizá por prematuro, y tocó al Grupo de los Seis llevarla a buen término, cinco años después.

El grupo mencionado lo integraban los exconservatorianos Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo y Ricardo Castro, todos ellos exalumnos de la cátedra de composición del maestro Melesio Morales, y los no conservatorianos Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas,[18] a dicho grupo se le pueden anexar los nombres del exconservatoriano Pablo Castellanos León y el del no conservatoriano Francisco Godínez, porque ambos, el primero en Mérida (Yucatán), y el segundo en Guadalajara (Jal.), realizaron la misma obra que en la ciudad de México llevaban al cabo Los Seis, con cuyas tendencias no sólo comulgaban los dos últimos por haber perfeccionado en París sus conocimientos musicales, sino que estuvieron en comunicación con los primeros.[19] Eduardo Gariel, sin la menor conexión con ninguno de los nombrados, desarrolló igual labor en la ciudad de Saltillo.

18 Rubén M. Campos, incurre en el error de asegurar que Villanueva perteneció a la primera generación del Conservatorio (*El folklore y la música mexicana*, p. 182).

19 Larroyo, *op. cit.*, p. 229, agrega el Grupo de los Seis, a Ernesto Elorduy y a Velino M. Presa, a todas luces anacrónico.

Del grupo metropolitano habian estado en París, aprendiendo la composición, Hernández Acevedo y Castellanos León; reuniéndose alrededor del primero los cinco restantes, para estudiar en coro las obras de los compositores románticos, de cuyas tendencias pronto se convirtieron en paladines, y para la difusión pedagógica y artística de ellas fundaron el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, quedando integrado su personal docente por: Julio Ituarte, Ricardo Castro, Enrique Testa, Vicente Lucio, Felipe Villanueva y los dos directores.

Lógico es suponer, que estando Hernández Acevedo recién llegado de París cuando estableció la Academia de la que fué codirector, fuera él quien más influyera para que la música de Chopin se incorporara a los programas de la enseñanza del piano, como en efecto aconteció.

La vida fugaz del plantel, impidió que la reforma introducida, cobrara la debida trascendencia y notoriedad.

II

LA EPOCA DE LA APOTEOSIS CHOPINIANA

El Conservatorio Nacional cuna de nuestro chopinismo.— El maestro Carlos J. Meneses, a última hora, no aceptó figurar en el personal docente del Instituto Campa-Hernández Acevedo como originalmente él lo había convenido con sus dirigentes, porque todos los futuros catedráticos deseaban tecnificar la enseñanza que impartían, y como esa característica pedagógica era desconocida entre nosotros, la mayoría de los de piano decidió orientarse por las observaciones de Félix Richert, consignadas en su libro *L'Art de jouer du piano suivant les lois de la nature*, que les había traído de París su colega Pablo Castellanos León. Meneses, rechazó esa resolución por juzgarla innecesaria, pues estimaba que los procedimientos pedagógicos por él sustentados eran, si no mejores, cuando menos tan eficientes como los que le recomendaban prohijar; pero como se había acordado implantar la uniformidad docente dentro de la Academia y Meneses no transigió con sus convicciones, tuvo que separarse momentáneamente del famoso Grupo de los Seis.

El doctor Bablot, director entonces del Conservatorio Nacional, enterado del incidente, lo aprovechó para reforzar su institución haciendo que el maestro Meneses fuera desig-

nado catedrático de piano el 8 de enero de 1886, fecha en que se abrieron los cursos en ese año.

Es público y notorio, que la actuación pedagógica del maestro Meneses tuvo entre sus características, la de haber introducido la música de Chopin en su flamante cátedra y, por ende, en la vida artística del Conservatorio.

La comprobación documental de este hecho, fácil de verificar por medio del archivo del Conservatorio, no me fué dable realizarla porque el 16 de diciembre de 1946 el Conservatorio se vió en la urgencia de abandonar precipitadamente su domicilio, del 14 y 16 de la calle de Moneda, para que allí pudiera instalarse la Secretaría de Bienes Nacionales, de reciente creación; por esta causa tuvo que refugiarse transitoriamente en la Ribera de San Cosme Nº 83, mientras concluían la construcción del edificio que expresamente se le había destinado en la Avenida del Castillo y Presidente Mazarik, en Chapultepec Morales. Esa mudanza, tan imprevista como repentina, y su estancia provisional en la Ribera de San Cosme, determinaron que el archivo quedara amontonado, en su momentáneo local, cuya estancia imaginábase brevísima, pues se afirmaba que mediando el año de 1947 ya estaría ocupando su propio edificio; pero llegada esa fecha se dijo que el translado se efectuaría durante las vacaciones de fin de curso. Ese estado de incertidumbre que duró todo 1948, impidió ponerle manos al archivo para ordenarlo, hasta que al fin, el 18 de marzo de 1949, se efectuó la inauguración del nuevo edificio; pero hasta el 7 de julio se inició el translado de todo lo referente al plantel y todavía no se concluía el arreglo de los muebles y enseres el 19 de ese mes, fecha en que redacto los presentes renglo-

nes, porque una mudanza de esa cuantía no es posible realizarla en dos semanas: ahora bien, lógico resulta deducir que el archivo no estará en condiciones de ser consultado antes de que termine el año.

Este infausto motivo, tan imprevisto como pasajero, me impidió comprobar quiénes fueron las personas que entre nosotros tocaron por primera vez en audiciones públicas, las obras de Chopin y cuáles fueron las que, por medio de ellas, iniciaron a los mexicanos, en el conocimiento de la producción del compositor polaco.

La época apoteósica de Chopin.—Fué en el Conservatorio Nacional donde se gestó la apoteosis mexicana a Chopin, este calificativo dentro del recto significado de la palabra, que es *deificación* (del griego *apo* "entre" y *theos* "dioses") fué el maestro Meneses el promtor de aquella, gracias a los conceptos que expresaba ante sus alumnos respecto a la obra del compositor polaco, y a la elogiosa preferencia que otorgaba a dichas composiciones en el programa docente de su cátedra pianística.

Con la atención y el cuidado que pone el creyente para estudiar la Biblia, y la devoción y el respeto con que analiza e interpreta sus pasajes, así fué como el maestro Meneses había leído y releído estas tres obras, por entonces casi desconocidas en México: *Federico Chopin* (Leipzig, 1878), escrita, por Franz Liszt; *Chopin, sa vie et ses oeuvres* (París, 1880), de A. Audley; y *Frederick Chopin as a Man and Musician* (London, 1880), por Friedrich Niecks; y de ellas tenía memorizados numerosos párrafos que recitaba a sus alumnos para ilustrarles determinados pasajes chopi-

nianos, al corregirles las piezas que bajo su dirección estudiaban.

Así fué gestándose el chopinismo entre los alumnos concurrentes a la cátedra de piano del maestro Meneses, siendo Luis Moctezuma quien más se identificó con su maestro en esta tendencia. Los alumnos de esa cátedra formaron el pie veterano del chopinismo en México, debiendo mencionarse entre los más activos y de mayor valimiento, además de Moctezuma, a César del Castillo, Abraham Estrada, Tomás Alarcón, José Barradas, Alberto Villaseñor, Ignacio Villalpando, Velino M. Presa, Juan Nieto, Pedro Luis Ogazón, Joaquín Villalobos e Ignacio Zurita. Para todos ellos, Chopin era un semidios, y sus composiciones debían interpretarse devotamente, en pleno estado de unción, casi en éxtasis.

Con la venida a México del ilustre pianista inglés Eugen D'Albert —que llegó al país en compañía del magnífico violinista español Pablo Sarasate—, y que en esa época estaba considerado como uno de los mejores intérpretes de Chopin, la devoción que los alumnos del maestro Meneses profesaban al compositor polaco, se convirtió en fanatismo, por haber comprobado que las observaciones que su maestro les hacía acerca de la manera como debían interpretar la música del poeta del piano, concordaban estrechamente con el estilo que les imprimía el gran pianista inglés.

D'Albert tocó en nuestro Teatro Nacional, en abril de 1890, en seis ocasiones, y en cada una incluyó composiciones de Chopin en la forma siguiente: domingo 6, *Barcarola* Op. 57; martes 8, *Nocturno* Op. 27, núm. 2 y *Polonesa* Op. 53; jueves 10, *Nocturno* Op. 48, núm. 1, *Impromptu* Op. 36 y *Balada* Op. 23; sábado 12, *Sonata* Op. 58; domingo 13,

Nocturno Op. 13 y *Balada* Op. 48; martes 15, *Estudio* Op. 25, núm. 3.

La convicción de poseer la verdad acerca del espíritu estético de la música de Chopin, lo cual les deparaba sitio relevante en México, porque la ejecución de esas obras constituía indiscutible evolución en el desenvolvimiento musical nuestro, mantenía legítimamente orgullosos a los menesistas; pero su convicción de supremacía llegó al pináculo cuando su maestro, en un concierto privado, tocó a dos pianos con D'Albert —éste en el segundo piano—, en un rasgo de cortesía y en reconocimiento del valor artístico del músico mexicano. [20]

Si treinta años antes el maestro don Tomás León (México D. F., 21 de diciembre de 1828-28 de marzo de 1893), conquistó renombre indiscutible alternando en el piano con los virtuosos extranjeros que nos visitaron, evidenciando así su valía artística por obra de la comparación y contraste con la estatura de aquellos, Meneses ahora, por ese mismo camino, adquiría fama y prestigio y llegaba al sitio en que se podía heredar el título de "primer pianista mexicano" vacante des-

---

20 La noticia anterior me fué comunicada por la señorita profesora Luz Meneses, hija del maestro; pero no soy el primero en divulgarla, pues fué prohijada antes por el doctor Alfonso Pruneda en su discurso: *A la memoria del maestro Meneses* ("Orientación musical", N° 88, p. 5. México, abril de 1949). Por tratarse de un acto privado, no lo he podido comprobar documentalmente; sin embargo, tiene visos de verisimilitud, fundados en la conducta caballerosa y gentil observada por D'Albert para con los músicos mexicanos; en efecto en su concierto de beneficio incluyó en su programa la *Primera Mazurca* de Felipe Villanueva, y la *Hoja de Album* de Ricardo Castro, en público homenaje a los compositores del país, rasgo este casi inimitado por los demás concertistas que han venido a México.

de que el maestro León, por su edad, se había retirado del concertismo y de la cátedra.

Meneses y su grupo, gracias a su evolución artística, llegaron a conquistar el mayor prestigio dentro del Conservatorio, por constituir el primer grupo artístico homogéneo, de tendencias precisas y definidas; es decir, habían dado nacimiento a una Escuela, hecho inusitado en la vida escolar del Conservatorio, y de muy alta significación en el desenvolvimiento musical del país.

Para demostrar la exactitud de esta observación, conozcamos lo que afirmó el director del Conservatorio Nacional, doctor Alfredo Bablot, en el informe que rindió al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, fechado el 30 de noviembre de 1882:

"Tanto como la enseñanza vocal, la de instrumentos está bastante decaída en el Conservatorio... Para el piano hay cinco profesores, pero entre sus discípulos difícilmente se encontraría uno que supiera sentarse ante el teclado, colocar en él correctamente las manos, hundir suavemente la nota con la sola presión de los dedos, articular la melodía, usar convenientemente de los pedales, ligar, producir acordes simultáneos y hacer cantar el instrumento... Esto proviene... muy particularmente de que no tenemos lo que en las artes se llama escuela." [21]

Para comprobar que la situación artística del Conservatorio consignada en el informe rendido por Bablot no había cambiado en los diez años subsiguientes, transcribiré la confesión pública del maestro Melesio Morales, en la que pre-

21 *Memoria de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. 1881-1883.* (México, 1884. Lib. tip. y lit. de J. Villada.)

tendió librar de esa culpa a los catedráticos haciendo recaer la responsabilidad de nuestro atraso musical en los alumnos, en los padres de los educandos y en el público en general; pretensión que era no sólo injusta, sino inaceptable, puesto que el principio reformatorio, según lo dejaba translucir el propio maestro, debía tener su origen en el Conservatorio por obra de sus dirigentes y de sus catedráticos.

He aquí las palabras del maestro Morales:

"Inútil es buscar los adelantos músicos en la aptitud de los profesores, si los discípulos confiados a sus cuidados no secundan al maestro; inútil el trabajo y desvelo de los discípulos estudiosos, si los antojos de las familias discuten o entorpecen los bien meditados programas de estudio; inútiles los dispendios del Gobierno que mantiene decentemente un Conservatorio, si los alumnos del plantel sólo van a perder el tiempo divirtiéndose, como lo hace en la actualidad una gran mayoría, e inútil, bajo todos los aspectos, los esfuerzos del Gobierno, profesores aptos y cumplidos, y alumnos estudiosos y aprovechados, si el público, sostenedor y director de toda social fuerza viviente, no asume las responsabilidades que le corresponden y permanece refractario a las verdaderas bellezas del arte e indiferente a una de las mejores manifestaciones de la civilización." [22]

Es lógico deducir, que si en tal estado de postración se encontraban los pianistas, cuya enseñanza es y ha sido en México la más favorecida, estarían en peores condiciones los restantes instrumentistas; dada esa general decadencia, fácilmente se deduce que era legítimo el orgullo de los chopi-

22 "El Tiempo". México, D. F., 24 de septiembre de 1893.

nistas, y que no encontrando en todos los actos de su vida artística sino la comprobación de su superioridad, les embargara pronto el vértigo de la suficiencia, y que se hipertrofiara el reconocimiento de su preeminencia.

Pero los menesistas no eran los únicos en sustentar el mencionado sentimiento de superioridad, sino que lo compartían con el Grupo de los Seis, al cual, según vimos, pertenecía originalmente el maestro Meneses; y como el grupo atacaba activamente al italianismo refugiado en el Conservatorio, acusándolo de retardatarismo, el jefe de los italianistas, que visiblemente lo era el maestro Melesio Morales, aprovechando la muerte del director Bablot acaecida el 7 de abril de 1892, con la cual él creyó desquiciado y sin fuerzas al grupo francesista, al que pertenecían los Seis y el cual tremolaba en su bandera la obra de Chopin, decidió arremeter por la prensa contra el propio Chopin, a la par francés y uno de los ídolos de sus émulos. [23]

El 20 de agosto de 1893 el periódico diario metropolitano "El Tiempo", dió a luz en sus columnas el artículo intitu-

---

23 No incluyo en este relato la actuación del pianista Alberto Jonás, del Real Conservatorio de Madrid, efectuada los sábados 6, 13 y 20 de agosto de 1892 en nuestro Teatro Nacional, por haber sido intrascendente para la evolución musical de México; en el primer recital tocó el *Preludio* en Re menor, el *Nocturno* en Do menor, el *Vals* en La menor, y la *Balada* en Sol menor; en el segundo, ofreció el *Preludio* en Re bemol, el *Nocturno* en Re bemol mayor, las *Mazurcas* en La y en Si bemol mayor, y la *Polonesa* en La mayor; y en el último, interpretó el *Preludio* en Mi menor, el *Nocturno* en Mi bemol mayor, el *Vals* en Re bemol mayor, la *Berceuse* y la *Escocesa*. De la actuación del pianista español dijo un crítico hispano e historiador de nuestro teatro:

"Los conciertos viéronse poco concurridos, no porque no se reconociera el mérito de Jonás, sino porque habiéndose estimado bastante por sí mismo para llenar con su sola persona las tres audi-

lado *Chopin, su 2º Scherzo y algunas consideraciones acerca de su música y modo de interpretarla*, firmado por el maestro Morales.

El autor, demostrando que se quería atacar tanto el romanticismo como el francesismo, dijo casi al principio del artículo: "Francisco Federico Chopin nació de padres franceses...", y después de haber dicho de él que no siendo un talento de primer orden como lo fueron los Beethoven o Mendelssohn por ejemplo, ha podido llegar a ser considerado en muy alta categoría; y porque no habiendo sido su obra en el mundo de la virtuosidad meritoria al par de las de Schuman o Sebastián Bach, ha llenado después de la celebridad a la posteridad...

Después de hacer varias consideraciones acerca de la interpretación de esa obra, muy diplomáticamente deslizó la siguiente exhortación: "Ojalá nuestro *respetable* en general, secundando el impulso inicialmente iniciado por los pianistas, en vez de favorecer exclusivamente la música democrática, se alzara sobre los avances de su civilización aplicándose con sincero acatamiento al cultivo de la música seria, a fin de mejorar su gusto por ella, renunciando así de una vez al sostenimiento de una situación artística que ni cuadra a su categoría y lo está acusando de cincuenta años de atraso. Lo que sí pudiera ofrecer inconvenientes al introducir en nuestra *plaza* la música de Chopin, es, la fanática devoción que se trata de rendirle."

---

ciones, la cosa pareció árida y poco amena máxime, por haber elegido sus piezas entre lo más clásico y moderno": Enrique Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del Teatro en México*, t. IV, p. 252. (México, 1895.)

El artículo en cuestión hizo que sucediera lo inesperado: en vez de que la respuesta viniera de Campa, como lo era previsible, llegó de Saltillo, escrito por el regiomontano Eduardo Gariel y se publicó en "El Tiempo" del 10 de noviembre;[24] en este artículo, después de afirmar: "Poco importará, sin duda, para el objeto de esta réplica, que Federico Francisco Chopin haya nacido en Zalazowa-Wola, cerca de Varsovia, el 1º de marzo de 1809 (y no en Varsovia el 6 de febrero de 1810 como se asienta en el artículo que nos ocupa...)." Aclaró el articulista: "Su padre era francés y su madre polaca... su carácter participaba de las dos razas de que procedía; de su padre tenía la viveza propia del pueblo francés, y de su madre heredó la sensibilidad peculiar del temperamento eslavónico, que es el que domina en su música."

Con gran acopio de razones, Gariel refutó punto por punto las objeciones del maestro Morales, quedando su réplica resumida en los párrafos siguientes:

"Calificar de defectuosas las armonías de Chopin, nos parece un poco duro de parte del maestro Morales; pretender juzgarlo con un tratado de armonía, es... una locura, es como dice Lussy hablando de Beethoven, querer sujetar un toro furioso con una tela de araña. Chopin, como Bach, como Beethoven, es un genio, y los genios se adelantan a su época. ¿Dónde está después de ciento cincuenta años el tratado de armonía para juzgar a Bach? El tratado de armonía para juzgar a Chopin no se ha escrito todavía. En

24 J. C. Romero: *El francesismo en la evolución musical de México.* ("Carnet Musical", vol. v, núm. 4, p. 159. Suplemento núm. 1. México, julio de 1949.)

todos los ramos del saber humano pasa lo mismo; los técnicos van detrás de los prácticos. Las obras de literatura más admirables son anteriores a los tratados de retórica."

"Para concluir este punto, contestaremos con Elsne, profesor de armonía de Chopin: 'Dejadle en paz, tiene medios no comunes, porque sus dotes también no son comunes. No observa extrictamente los métodos ordinarios, porque tiene uno propio, y revelará en sus obras una originalidad tal, como no se ha encontrado en ningún otro'."

Antes de concluir su artículo, Gariel hizo la siguiente exhortación, que era, al mismo tiempo, la defensa de la obra del Grupo de los Seis, al cual desde entonces él se adhirió: "... de desear es que los profesores todos del país y el público en general, secunden el movimiento iniciado en México por la nueva generación, Meneses, Campa, Castro y el malogrado Villanueva que acaba de morir."

El efecto que produjo el artículo anterior entre los músicos de todo el país fué enorme. y gran desilusión les causó la respuesta de Morales, publicada el 24 de septiembre en el propio periódico, porque en aquélla casi se batió en retirada; después de un exordio muy diplomático, principió diciendo: "Separan las opiniones del señor Gariel y del que habla, los autores que han obtenido la fe de cada cual"; después de argumentar en contra de la teoría de la herencia, fundándose para hacerlo en la *Crítica de la Teoría de Darwin* debida a Canestrini, volvió a arremeter contra Chopin, a quien acusó de que "ni escribió para orquesta, ni produjo obras de magnitud. A diferencia de los grandes... no compuso otra cosa que piezas para piano..."

todos los ramos del saber humano pasa lo mismo; los técnicos van detrás de los prácticos. Las obras de literatura más admirables son anteriores a los tratados de retórica."

"Para concluir este punto, contestaremos con Elsne, profesor de armonía de Chopin: 'Dejadle en paz, tiene medios no comunes, porque sus dotes también no son comunes. No observa extrictamente los métodos ordinarios, porque tiene uno propio, y revelará en sus obras una originalidad tal, como no se ha encontrado en ningún otro'."

Antes de concluir su artículo, Gariel hizo la siguiente exhortación, que era, al mismo tiempo, la defensa de la obra del Grupo de los Seis, al cual desde entonces él se adhirió: "... de desear es que los profesores todos del país y el público en general, secunden el movimiento iniciado en México por la nueva generación, Meneses, Campa, Castro y el malogrado Villanueva que acaba de morir."

El efecto que produjo el artículo anterior entre los músicos de todo el país fué enorme. y gran desilusión les causó la respuesta de Morales, publicada el 24 de septiembre en el propio periódico, porque en aquélla casi se batió en retirada; después de un exordio muy diplomático, principió diciendo: "Separan las opiniones del señor Gariel y del que habla, los autores que han obtenido la fe de cada cual"; después de argumentar en contra de la teoría de la herencia, fundándose para hacerlo en la *Crítica de la Teoría de Darwin* debida a Canestrini, volvió a arremeter contra Chopin, a quien acusó de que "ni escribió para orquesta, ni produjo obras de magnitud. A diferencia de los grandes... no compuso otra cosa que piezas para piano..."

Más adelante dijo: "Abriga temores el entendido defensor de Chopin mal fundados a nuestro modo de ver, de que proscribiendo de México la música en cuestión, el arte no avance. No hay razón ni motivo que dicte la proscripción temida, mas en el remotísimo caso de su verificativo, la ausencia en las bibliotecas mexicanas de los libros varsovianos, no vaciaría sus estantes. Lo que sí enerva el adelanto que se va buscando a propósito de la música seria, es la precipitación con que se quiere introducir en nuestras *plazas* y el ningún respeto que se tiene de parte de los *introductores*, a los gustos de las masas, esto es, al de los públicos, a quienes le imponen la deglución incondicional de la llamada escuela moderna..."

Como ataque dirigido a los chopinianos, enumeró Morales a quienes él conceptuaba ser los pianistas más caracterizados de su época, y en la nómina que formó, para nada figuraron uno sólo de los francesistas ni de los menesistas, lo cual denotó su indiscutible parcialidad, porque dígase lo que se quiera, ningún pianista mexicano, en ese entonces, igualaba a Meneses ni a Castro.

El doctor Eduardo Liceaga, en carta que le escribió al general Riva Palacio, entonces en Madrid, reseñándole esta polémica, le decía: "Ninguna consistencia presentó Melesio en la discusión, porque decir que la divergencia de opiniones que existía entre él y Gariel era debido a que cada uno tenía distinta información, de acuerdo con los libros consultados por cada quién, es revelar a las claras que se carece de opinión propia; las autoridades sirven para apoyar en ellas la opinión que uno sustenta acerca de algo, pero no para atrincherarse tras de ellas sin tener parque con qué hacer fuego."

"El más grave de los errores en que incurre Melesio, es afirmar que Chopin no escribió para orquesta y el joven Méndez (Bancel ?), me ha mostrado un concierto de Chopin para piano y orquesta; después de esta pifia musical, no debe extrañarnos que pifie en asuntos no musicales, como le acontece cuando quiere alardear de culto aludiendo conocer a Darwin y a sus detractores."

El 22 de octubre apareció la dúplica de Gariel en el periódico mencionado, la cual inició así: "... aunque él (Morales), manifiesta la intención de no discutir, ... (me veo precisado) a usar nueva y más sustancial argumentación, para restablecer la verdad histórica respecto de Chopin y de su música, con objeto no de persuadir al maestro Morales, puesto que él terminantemente declara que *la discusión aunque sea persuasiva, no persuade* ... Al contrario del maestro Morales, opinamos que la discusión arroja luz siempre que se evite el espíritu de parcialidad y la influencia del amor propio ..."

Glosando la opinión de Rubinstein, de Schumann y de Marmontel, favorabilísimas las tres a Chopin y estudiando el medio en que éste se desenvolvió, estudio que hizo de acuerdo con la teoría histórico-genética de Hipólito Taine, Gariel nuevamente alcanzó el triunfo, y remató su artículo diciendo: "No terminaremos sin hacer constar que el maestro Morales calla en la lista de los músicos notables de la capital, al distinguido artista Gustavo E. Campa, que a nuestro humilde juicio debe figurar en ella y quien con su ejemplo y con su pluma puede hacer mucho en el sentido de la propaganda."

Morales preparó otro artículo, algo cáustico ya, pero no fué publicado en el periódico; lo conocemos porque Ga-

riel lo incluyó al publicar, en 1894, su libro *Chopin. La Tradición de su Música, y consideraciones sobre algunas de sus obras y manera de interpretarlas.* (Publicado en "El Renacimiento", México, Imp. y Lit. de F. Díaz de León, Sucs. S. A. Esquina de San Juan de Letrán y Rebeles, 202 pp. y 1 de indice). Libro que fué conocido en Europa, como lo demuestran la nota bibliográfica publicada por Felipe Pedrell, y la referencia que de aquél hace Ippolito Valetta, en su obra *Chopin, la vita le opere.* (Frateli Bocca. Milano, Roma, 1921.)

El triunfo de Gariel fué resonante, porque lo había alcanzado discutiendo contra el maestro Melesio Morales que, pese a todas las circunstancias adversas, era y es una de las figuras más destacadas y brillantes dentro de la evolución musical de México; pero como ese triunfo robustecía directamente a los menesistas más que a ningún otro grupo, y como se apresuraron a difundir dentro y fuera del Conservatorio las razones aducidas por Gariel, sosteniendo que éstas, desde un principio, eran las que normaban el criterio de todo el grupo, su prestigio se afianzó en tal grado, que llegó a ser casi dogmático para la conciencia pública, de que, en México, sólo ellos estaban capacitados para opinar rectamente acerca de Chopin.

Ese fué el motivo determinante y no otro, por el cual los pianistas extranjeros que venían a México, fueran meticulosamente observados por los menesistas, al interpretar obras del compositor polaco; que se les tuviera por sacrílegos, cuando se apartaban de lo establecido por los cánones que normaban el criterio sustentado por los miembros del cenáculo mexicano del chopinismo.

El primero en sufrir las consecuencias de este prejuicio, fue el pianista Arthur Frikenscher, que en julio de 1895 ofreció un recital en el acogedor Teatro del Conservatorio, figurando en su programa la *Fantasía Impromptu* y de cuya actuación dijo el *Conde Olaff* en "El Mundo Ilustrado" del 14 de julio:

"La ejecución fué discutida entre los conocedores y creo que los que no encontraron en ella lo que deseaban, no han tenido en cuenta la escuela a que pertenece Frikenscher y sobre todo, que nadie ha dicho la última palabra acerca de Chopin, ni nadie sabe al interpretarlo hasta dónde se puede llegar."

Así estaban las cosas, cuando "El Imparcial", del 17 de febrero de 1900, publicó el cable que de Nueva York envió Hugo Goerlitz a la casa Wagner y Levien, de México, anunciándole que el eximio pianista polaco Ignaz Paderewski tocaría en nuestro Teatro Nacional los días 10 y 11 de marzo; la llegada del artista fué triunfal, y en el público reinaba positiva ansiedad por escucharle, pues venía precedido de la fama de ser el verdadero intérprete de la música de Chopin.

En el programa del primer concierto incluyó las siguientes obras de su paisano: *Balada* Op. 47, *Vals* en Do sostenido menor Op. 62, núm. 2, *Berceuse, Estudios* Op. 10, núms. 3 y 7, y *Polonesa* Op. 5, núm. 3; y en el segundo, estas obras: *Nocturno* en Sol menor Op. 37, núm. 2, *Estudios* Op. 25, núms. 8 y 9, *Preludio*, núm. 17, *Mazurca* Op. 59 y *Vals* Op. 42.

En la polémica Morales-Gariel, se introdujo entre nosotros el término *virtuoso* —hasta entonces no usado en Mé-

xico—, para designar al concertista eminente; a partir de entonces, los italianistas lo aplicaron a los menesistas con la intención de molestarles; posteriormente, a ellos les agradó el término, y a sí mismos se lo continuaron dando. Más tarde, los menesistas, con el objeto de hacer resaltar su correcta preparación pianística, la calificaban de "clásica", por lo cual sus émulos se gozaban llamándoles "músicos clásicos". Con ambos epítetos les hallaremos aludidos en la polémica originada a causa de las interpretaciones chopinianas de Paderewski, la cual paso a reseñar en seguida.

En el primer concierto que ofreció el pianista polaco, los menesistas, para estar cerca de aquél y poderle observar a sus anchas, ocuparon asientos de primera fila de luneta, y durante la ejecución de las composiciones de Chopin, que no resultó de acuerdo con los cánones por ellos establecidos, comenzaron a discutir en voz alta, protestando ostensiblemente contra lo que estimaban desacatos a su ídolo; semejante conducta obligó a "El Imparcial" a decir en su número del día 12, que "en el concierto del sábado sufrió Paderewski grandísima contrariedad, porque algunos de los *virtuosos* que ocupaban butacas de primera fila, se ocupaban de conversar en vez de oír atentamente como se hace en todas las audiciones a la cual concurren personas cultas".

"El Chisme", en su número del 13 de marzo, decía sarcásticamente: "... los criticastros son *virtuosos mexicanos,* ¡Vaya unos virtuosos!"

"El Imparcial" había encomendado al menesista César del Castillo la redacción de las crónicas de los dos conciertos de Paderewski, porque este pianista mexicano gozaba entre nosotros de magnífica reputación de cronista competente y

veraz; la que escribió referente al primer concierto apareció publicada en el número correspondiente al domingo 11, y en ella dijo, entre otras cosas, lo siguiente: "De las obras de Chopin —su autor favorito—, las que más nos deleitaron fueron el *estudio* y la *berceuse*, que materialmente afiligranó. En la balada y en el Valse en Do sostenido menor, notamos movimientos y acentuaciones que serán muy de su gusto, pero que mucho nos extrañaron por no estar indicados en las obras a que nos referimos, ni habíamos nunca oído. En el tercer estudio... creímos notar abusos de pedal que originaron confusión en dos pasajes cromáticos en movimiento contrario. Si el *minueto* en Sol mayor (el de Paderewski) fué escrito como nosotros lo conocemos, alguna circunstancia extraña hizo que su autor no nos halagara con dicha pieza: le imprimió tal rapidez y tanto modificó los adornos, que nos hizo desconocerlo..."

La fanática veneración que nuestros chopinistas profesaban a su ídolo, cegándoles su buen sentido, les condujo entonces por mal rumbo, en el cual sufrieron muy serio quebranto en su prestigio; porque al día siguiente de aparecida la crónica, la prensa capitalina, en su totalidad, alzó indignadísimo clamor en defensa de Paderewski; no tanto por reconocer injustas las afirmaciones de César del Castillo, de quien se desatendieron por completo, sino para darse el gusto de arremeter en contra de "El Imparcial" que era el portavoz del gobierno; porque atacando al periódico semioficial, indirectamente acometía en contra de la dictadura porfiriana. "El País" afirmaba en su número del día 13: "No somos nosotros, es el público inteligente el que ha juzgado a 'El Imparcial', cuyas pretensiones en ciencia, artes y letras no

reconoce límites, así es que se ha llevado su merecido, pero él se tiene la culpa."

Lo desagradable del caso, fué que los enemigos del maestro Meneses, así los ocultos como los desembozados, pero más aún los primeros, aprovecharon la actitud combativa de la prensa para deslizarse en la polémica y desahogar sus envidias profesionales, haciendo recaer totalmente sobre él la responsabilidad de las opiniones sustentadas por Del Castillo. Cierto que éste era su discípulo, y también cierto, que las ideas sustentadas por Del Castillo acerca de la estética chopiniana tenían su origen en las opiniones de Meneses; pero también era cierto que nadie podía, legítimamente, imputarle al maestro responsabilidad alguna acerca de las apreciaciones vertidas por el discípulo acerca de la interpretación chopiniana de Paderewski.

Meneses, sin embargo, dando pública demostración de que sabía ser *maestro*, lejos de haber desautorizado públicamente a su discípulo, guardó virilmente silencio y dió ejemplo de solidaridad espiritual con aquellos a quienes había educado en su credo.

"El Imparcial", en vista del unánime resentimiento que en su contra se había desatado, el cual podía en cualquier instante refluir hacia el gobierno, cambió inmediatamente de cronista, y aunque tal conducta mereció innumerables censuras de parte de la prensa puesto que "El Chisme" del día 14 dijo que aquel diario había cantado la palinodia, aceptó la sugestión que le hiciera la Casa Wagner y Levien, empresaria de Paderewski, y publicó en su número del 14 de marzo, un largo y sesudo artículo intitulado: EL ASUNTO DEL DIA: PADEREWSKI. *Dos opiniones autorizadas*, firmado

por Gustavo E. Campa y por Ricardo Castro, que posteriormente reprodujo la "Gaceta Musical", órgano de la Casa Wagner y de cuya publicación Campa era el director, artículo en el cual se ponía a Paderewski en el sitio elevado y honroso que le correspondía.

Esta polémica tuvo tal resonancia, que interesó a todos los intelectuales de México, según lo testimonia la carta que Juan de Dios Peza escribió a su yerno, el destacado violinista Pedro Valdés Fraga, cuyo original obra en mi archivo:

"México, 20 de marzo de 1900.—Señor don Pedro Valdés Fraga.—Zacatecas.—Inolvidable hijo Pedro: Te debo varias respuestas y puedes creer que sólo por mis ocupaciones no te he escrito. Tenía yo muchas ganas de contarte algo de Paderewski. Los músicos clásicos de aquí lo vieron del tamaño de una pulga: para ellos no supo interpretar ni su *minuetto* y le encontraron mil defectos; que alza la mano, que pisa mucho el pedal, que es confuso y que no sabe ni interpretar a Chopin. ¡Qué sabios los de mi tierra, tan profundos! Habrían querido que Paderewski, ungido por el aplauso universal, les buscara y les aprendiera algo, pero ¿qué culpa tiene el gran emperador del piano, de no haber tenido por maestro a uno de ellos que lo saben y lo pueden todo? Ya me imagino a los del pueblo de Tepetlaxtoc o de Ixtacalco (*sic*) oyendo a Meneses y diciendo después: ¡hombre, este pianista no sabe interpretar a Liszt! ¿Conocerán a Liszt en Tepetlaxtoc o en Ixtacalco? Hice grandes cóleras y te remití con todo cuidado los periódicos (que ni un solo día he dejado de mandar, poniéndolos yo personalmente en la sucursal de Guerrero y alguna vez en esta Secretaría),

verias en ellos un artículo de Gustavo Campa muy bueno y otro de Castro, muy sensato..."

El valor testimonial de la carta anterior es enorme por varias razones: primera, porque el poeta, su autor, fué hombre de criterio artístico indiscutible y cuyas opiniones, aun en música, eran tenidas en consideración por todo México: Gariel le había dedicado su libro *Chopin*, impreso en 1894, del cual ya hice referencia, y en 1902 inauguró, como presidente fundador, el Ateneo Mexicano Literario y Artístico, del que fué vicepresidente el maestro Carlos J. Meneses y vocal presidente de la Sección de Música, Gustavo E. Campa. Segunda: porque en la época en que escribió la carta, era secretario particular del ministro de Comunicaciones, diputado al Congreso de la Unión y catedrático del Conservatorio Nacional, y por todas esas funciones, estaba en aptitud de captar y resumir verazmente la opinión del núcleo intelectual de su tiempo. Tercera: porque expresando confidencialmente su opinión, la exponía libremente para conocimiento íntimo de su hijo político, músico destacado desde esa época.

Chopin había servido en esta ocasión, nuevamente, de motivo impulsor en el desenvolvimiento artístico de México.

III

LA PLENITUD DE NUESTRO CHOPINISMO

Fueron sumamente valiosas para el desarrollo de nuestra evolución musical, las dos polémicas sustentadas en México al derredor de Chopin: la de 1893, habida entre los maestros Morales y Gariel, pero en realidad librada entre el *italianismo* cuya influencia iba entonces en decadencia dentro del desenvolvimiento artístico del país, y el *francesismo*, que se erguía triunfante apoyándose en los autores románticos; y la de 1900, provocada por César del Castillo —destacado discípulo del maestro Meneses y ocasional cronista de "El Imparcial", periódico subvencionado por el gobierno de la República— y alimentada enérgicamente por los periódicos metropolitanos independientes; pero que en el fondo la sostenían, por un lado las diferentes "escuelas" pianísticas, en su afán de abatir el *menesismo* imperante por su fuerza pedagógica, y contra el cual todas ellas se habían coaligado en defensa de sus intereses, bien menguados por el buen éxito de aquélla; y por el otro, por la prensa libre, la cual se daba el gusto de atacar veladamente al gobierno por la su colosal dictadura, haciéndolo a través de sus artículos impugnatorios contra el cronista del periódico semioficial, quien era, a la vez, catedrático del Conservatorio Nacional y, por ende, representativo musical del gobierno.

Si la polémica de 1893 sirvió para que Chopin hiciera su entrada triunfal en las aulas del Conservatorio, y con él los demás compositores románticos, enseñoreándose de la conciencia del alumnado, haciendo evolucionar así la vida musical de México, la de 1900 indujo a nuestros pianistas a mejorar, por medio del estudio, su técnica instrumental, y a profundizar su conocimiento de las obras maestras del romanticismo gracias a la noción del análisis musical, tan escasamente acreditado entre nosotros por ese entonces.

El primero de los avances pedagógicos logrados por la polémica del año de 1900, es decir, el concerniente a la evolución de la técnica pianística, había sido iniciado desde antes, según vimos ya, por el Grupo de los Seis; pero no en forma conjunta, sino separadamente: los del Instituto Musical Campa Hernández Acevedo, por su lado, y Meneses por el suyo; se intensificaba y esparcía el movimiento, en todos los sectores pianísticos de la capital. El segundo aspecto, relativo al estudio del análisis musical, que tenía en Campa a su iniciador y que en Gariel halló al promotor de su difusión y de su pública estima, no logró adelantar visiblemente sino hasta 1915, en que pudo alcanzar el honor de ser impartido en cátedra propia dentro del Conservatorio Nacional.

Gracias a ese conjunto de circunstancias felices mucho progresó el estudio del piano, y gracias a ese adelanto pudo el chopinismo alcanzar entre nosotros difusión progresiva, la que nos facilitó el mejor conocimiento de los demás románticos; puesto que en Chopin, según decía el maestro Meneses a sus discípulos haciendo suya la opinión de James Huneker, "se resume la técnica pianística del siglo XIX, co-

mo se compedia en Bach la del XVII, y en Beethoven la del XVIII".

El ahondamiento en el estudio de la técnica pianística zanjó, al fin, las diferencias que antaño dividían al grupo francesista, ahora triunfador y sin enemigo al frente, por hallarse en derrota el italianismo, y por estar apenas perfilándose en el horizonte el peligro del germanismo, del cual sería su paladín en cuanto a la técnica pianística el insigne Alberto Villaseñor, discípulo fervoroso y devotísimo del maestro Meneses.

En 1905 se tuvo la intención de hacer venir otra vez a Eugen D'Albert, chopinista muy estimado en México, quien por entonces radicaba en Berlín, y tan identificado con las corrientes musicales germanistas que, en 1907, fué elevado a la dirección del Conservatorio de esa capital. Su viaje lo auspiciaría el gobierno mexicano, para que su estancia contribuyera a celebrar la elevación de la Subsecretaría de Instrucción Pública y de las Bellas Artes, a la categoría de Ministerio. La noticia la dió Luis G. Urbina, secretario particular de don Justo Sierra, de manera completamente extraoficial, pues la incluyó en una de sus *Crónicas de la Semana*, que regularmente escribía para "El Mundo Ilustrado". Con el objeto de evitar que a los francesistas se les aproximara el peligro germanista, y de que en el seno de aquéllos se robusteciera la influencia menesista, lo cual se haría inminente con la presencia de D'Albert, cierto sector francesista se puso en actividad y logró que el ministro de Hacienda, Limantour, interpusiera su influencia para impedir la venida del virtuoso, lo que se consiguió a pesar de que con

esa medida se causaba quebranto evidente a la evolución musical del país.

Exaltado Castro a la dirección del Conservatorio, tuvo de inmediato el propósito de hacer venir a México a insignes artistas, sin que fuera necesario subvencionarlos de parte del gobierno, porque ese requisito era el escollo que impedía su frecuente actuación aquí. Se resolvió el problema consiguiendo que la Casa Wagner y Levien se interesara por el asunto, y el primer artista elegido para actuar en México fué el ilustre polaco Josef Hoffmann.

Los trámites se llevaron a muy buen término; pero desafortunadamente para Castro la enfermedad le impidió ver el resultado de la empresa, porque le llevó al sepulcro en los momentos en que se imprimía en "El Mundo Ilustrado", correspondiente al 1º de diciembre de 1907, la noticia del prómo arribo de Hoffmann.

El afamado pianista fué contratado para que ofreciera solamente tres conciertos, los cuales se llevarían al cabo en la Academia Metropolitana "saturada por el arte excelso del Cuarteto de Bruselas", según dijo "El Imparcial" en su número del sábado 4 de enero de 1908, al anunciar que al día siguiente sería la presentación, ante el público mexicano, del insigne compatriota de Chopin.

En su concierto inaugural, Hoffmann dedicó la segunda parte de su programa a composiciones del poeta del piano, integrándola con las siguientes obras: *Nocturno* en Re bemol mayor, y *Berceuse* y *Scherzo* en Si menor. Fué inmejorable el éxito artístico alcanzado por el intérprete, y el público asistente, que llenó por completo la sala sobrepasando su

cupo normal, fué arrebatado en entusiasmo a causa de la sublimidad de la interpretación.

"El Imparcial" del día 6 publicó dos extensos artículos referentes al pianista visitante: en el primero, el maestro Campa trazó de manera sugestiva y elocuente la biografía del artista; en el otro, dedicado a la crónica del concierto inicial, se lee en uno de sus pasajes: "Hoffmann ha llegado en el momento preciso de constituir ... un modelo sin tacha ..." aludiendo precisamente a la situación que guardaban los pianistas mexicanos, a la cabeza de los cuales se hallaban los chopinistas, y cuyos paladines, por obra de sus investigaciones musicales y de sus estudios pianísticos, estaban ya en aptitud de unificar su criterio si encontraban el modelo indiscutible e indiscutido que, satisfaciendo los personales anhelos de cada uno, les sirviera a todos de faro común a sus aspiraciones estéticas.

Esa unificación docente la deseaba ya la pluralidad de los maestros, en vista de que su no realización era el único motivo que impedía el libre desenvolvimiento del francesismo, cuyas personalidades dirigían entonces los destinos musicales del país.

Hoffmann constituyó ese anhelado modelo, gracias, particularmente, a su interpretación chopiniana, y en tal circunstancia, para muchos inadvertida, radicó en gran parte la feliz estadía del pianista polaco en México y su unánime aceptación admirativa ¡Qué grande tuvo que ser el arte pianístico de Hoffmann, para que hubiera podido realizar nuestra unificación estética, reputable de milagrosa!

En el programa del segundo concierto, desarrollado el martes 7 de enero, dedicó, al igual que en el primero, la se-

gunda parte a las composiciones de Chopin en el orden siguiente: *Balada* en La bemol mayor., *Vals* en Re bemol mayor (transcripción de Hoffmann), *Estudio* en Sol bemol mayor, y *Sonata* en Si menor. La ejecución de los tres últimos números arrebató tan apasionadamente a la concurrencia, que Hoffmann, contagiado por el entusiasmo imperante, rompió las normas de su etiqueta de concertista y obsequió al público tocándole, fuera de programa, una *Mazurca* de Chopin. "El Imparcial" [25] del día siguiente dijo en su crónica, que Hoffmann, interpretando el *Estudio* en Sol, como que había superado la personalidad artística de Paderewski y de Teresa Carreño.

También la segunda parte del programa del tercer concierto, efectuado el jueves 9, estuvo consagrada a Chopin, comprendiendo los veinticuatro *Preludios*; el auditorio, al escucharlos, cayó en éxtasis, pero en seguida sublimó su emoción con aplausos frenéticos, obligando al virtuoso a corresponder las efusiones que se le prodigaban, tocando, fuera de programa, el *Vals* de Chopin por él transcrito y, además, el segundo *Estudio* en La.

Tan honda fué la impresión que produjo su manera de interpretar los *Preludios*, que el maestro Gustavo E. Campa escribió acerca del particular un artículo generoso y emotivo que publicó "El Imparcial" en su edición del domingo 12. Como el autor lo reprodujo en la "Gaceta Musical", de la que era director, y más tarde lo creyó digno de figurar

25 Estando acorde toda la prensa capitalina en cuanto a la manera elogiosa de justipreciar a Hoffmann y siendo "El Imparcial" el periódico diario más importante y de mayor circulación que entonces había en México, le doy preferencia en mis citas para que tengan mayor fuerza demostrativa.

en su libro *Críticas musicales*, en el cual ocupa las páginas 325-29, al ser éste impreso en 1911 por la Librería Ollendorff, de París, para integrar la *Colección de escritores españoles y sudamericanos*; lo transcribiré como remate de este capítulo, porque allí se evidencia claramente el benéfico influjo que Hoffmann ejerció en la evolución de nuestro chopinismo y, por ende, en lo tocante a la música romántica; lo mismo en el aspecto que ve a su forma que en lo que se refiere a su conceptualismo, causa por la cual su influjo benéfico alcanzó lo mismo a los compositores como a los pedagogos y ejecutantes del país. Además, unificando el criterio de los pianistas, contribuyó a que se depurara y embelleciera el concepto mexicano del chopinismo, hasta el grado que, a través de los años pudiera florecer en la tierra misma de Chopin con Carlos Rivero.

La personalidad artística de Hoffman logró imponerse tan enérgica y tan ampliamente en el brevísimo lapso de sus tres conciertos, que se hizo indispensable para el público mexicano que el artista le ofreciera otros cuatro más. Dos de ellos tuvieron el carácter de extraordinarios porque se les consideró continuación de los tres iniciales, ya que, al igual de aquéllos, se efectuaron en la Academia Metropolitana; el tercero se desarrolló en el seno de la Sociedad de Música de Cámara, y el último, que fué el de su despedida, se llevó a cabo en colaboración con la Orquesta del Conservatorio Nacional, dirigida por el maestro Meneses.

En el primero de los extraordinarios, efectuado el sábado 11 de enero, incluyó cuatro obras chopinianas: la *Barcarola*, dos *Cantos Poloneses* de la transcripción hecha por Liszt, y la *Sonata* en Si bemol mayor.

En el segundo, llevado a término el domingo 12, incluyó los *Preludios*, a petición general del auditorio.

En el tercero, que tuvo lugar en el Palacio Nacional (Salón Verde del Ministerio de Hacienda y Crédito Público), el martes 14 del mismo mes, cubrió los dos números finales, de los tres de que constó el programa; en el segundo tocó el *Trío para piano, violín y cello*, Op. 15, Núm. 2, de Rubinstein, con miembros del cuarteto de la Sociedad de Música de Cámara, los maestros Luis G. Saloma y Rafael Galindo, y en el tercero, encomendado a él solo, incluyó el *Nocturno* Núm. 13, de Chopin.

En el de su despedida, efectuado en el Teatro Arbeu el miércoles 15, volvió a incluir los *Preludios*, cuya reiteración constituye una prueba de que su interpretación fué una de las que más hondamente conmovieron al público mexicano.

Gracias a Hoffman, la música de Chopin se hizo indiscutible en México; a partir de entonces, nadie ya la pone en duda, y se le juzga como expresión superior, considerándola dentro del Arte universal; haciéndose eco de semejante manera de juzgarla, "El Imparcial" en su crónica referente a los últimos dos conciertos de Hoffmann, publicada en su número del jueves 16, afirmó de manera rotunda: "Desde el punto de vista de la cultura general, Chopin debe leerse como Dante, como Shakespeare, como el libro de Job..."

¡Chopin había alcanzado su apogeo dentro de la evolución musical de México!

"JOSEF HOFFMANN.—*Los Preludios de Chopin.*—*Impresiones.*—Hasta el momento en que estas líneas trazo, no he escuchado a Hoffmann más que en una ocasión. Víc-

tima de molesta dolencia que me retuvo en el lecho, no pude asistir a las dos primeras audiciones del insigne pianista, y por lo tanto, mis breves impresiones se refieren a la tercera audición, cuyo programa, variado y eclecléstico, ofrecióme el atractivo de escuchar, al lado de la grandiosa y severa *Fuga* de Bach, de los inimitables románticos *Estudios* de Schumann y de algunas filigranas de Moskowski, la encantadora serie de *Preludios* de Chopin, colocada aislada y vistosamente, como un ramo de flores entre deslumbradoras joyas.

"Debo declararlo sin ambajes ni rodeos: estoy maravillado y me siento convertido. Maravillado por la extraordinaria habilidad técnica y el inmenso talento reproductor de Hoffmann; convertido por el mismo impulso, a un culto que nunca ha sido de mi devoción: el del piano. Todo ello se comprenderá cuando añada, con toda franqueza, que jamás he sido rendido amante del instrumento más sintético y por eso más usual que, a cambio de tal cualidad, es, quizás, entre la mayoría, el más monótono e incoloro.

"Hoffmann me ha reconciliado con el piano; pero temo que esta reconciliación sea tan fugitiva como la visita del ilustre virtuoso...

"Por lo pronto, repito mi anterior afirmación, estoy maravillado y me siento convertido.

"No cabe condensar de otra manera mi impresión.

"En punto a dominio de la técnica, dudo que exista quien pueda superar a Hoffmann; de él, puédese decir, sin hipérbole, que juega con todas las dificultades, y tan juega con todas, aun con las magnas y poco abordables, que jamás asoma en su rostro ni se manifiesta en su débil cuerpo el menor

indicio de fatiga. Después de ejecutar la tremenda *Fuga* de Bach, los dificilísimos *Estudios* de Schumann o cualquiera composición que requiera gran gasto de energías, se levanta tranquilo y sonriente y es capaz —demuéstralo frecuentemente— de obsequiar al auditorio con otros y otros fragmentos, tanto o más difíciles que los que acaba de ejecutar. Casi parece un impasible y un infatigable...

"La técnica de Hoffmann es simplemente prodigiosa; de ella derivan sus soberbias cualidades de limpieza y de precisión impecables, un rigor rítmico excepcional, la igualdad absoluta de ambas manos, el *legato* perfecto y la dulzura en los *cantabiles*, la transparencia de las partes en las tramas polifónicas y una asombrosa graduación dinámica observada sin afectación y con una prudencia que pasma.

"Con semejante destreza técnica puesta al servicio de un cerebro privilegiado y de una imaginación soñadora y creadora, no es de extrañarse que la interpretación de Hoffmann sea irreprochable, llegue a la identificación con los grandes autores e impresione tan profundamente. Hoffmann tiene en sus interpretaciones mucho de personal — como todos los artistas superiores, pero es un gran respetuoso. Pone toda su alma en comunión íntima con los maestros y procura *crear reproduciendo*, según la bella expresión de Liszt; pero no altera, ni modifica, ni adorna, ni corrige, las supremas inspiraciones ajenas. Sabe lo que hay tras de la nota escrita, pobre borrón que no es más que sonido para muchos, y que para él es vibración del alma, esbozo de un sentimiento, palpitación de gozo, huella de una lágrima.

"Así lo demostró en la interpretación de esos divinos *Preludios* de Chopin, pequeños poemas, historietas conden-

sadas, minúsculos aforismos —como alguien los ha llamado— y, en suma, dulces cantos de amor, reflejos de melancolías, fugitivos arrebatos de un alma enferma y romántica, pasados a través de otra alma contagiada...

"Para comprender hasta qué punto Hoffmann se identifica con el genial compostior, su compatriota, conviene juzgar a Chopin por boca de aquella que compartió con él parte de su vida y parte de los dolores de que fué consciente causante. Me refiero a Jorge Sand, que si no hubiese sido célebre por su talento, lo sería por haber sido tan amada por Chopin.

"En su *Histoire de ma vie*, la famosa escritora dice lo que sigue: 'el genio de Chopin es el más profundo y el más lleno de sentimiento y emoción que jamás existió. Hace hablar a un solo instrumento la lengua de lo infinito, y ha sabido a menudo resumir *en diez líneas* que un niño puede tocar, poemas de inmensa elevación, dramas de una energía sin igual. Nunca tuvo necesidad de grandes medios materiales para manifestar su genio. No necesitó ni de saxofones ni de *oficleide* para llenar el alma de terror; ni de órganos de iglesia, ni voces humanas para llenarla de fe y de entusiasmo. No fué conocido, ni lo es todavía, por el vulgo.

"*Se necesitan grandes progresos en el gusto y la inteligencia del arte* para que sus obras lleguen a ser populares. Llegará un día en que se instrumentará su música, sin cambiar nada en la parte de piano, y en que todo el mundo sabrá que este genio, tan vasto, tan completo, tan sabio como el de los más grandes maestros a quienes se asimiló, ha conservado una individualidad aún más exquisita que la de Sebastián Bach, más poderosa aún que la de Beethoven, más dramática que la de Weber. Es las tres a la vez y es tam-

bién él mismo, es decir, más delicado en el gusto, más austero en lo grande, más desgarrador en el dolor. Mozart solamente le es superior, porque Mozart contó, además, con la tranquilidad de la salud, y, en consecuencia, disfrutó de la plenitud de la vida.

"El juicio de Jorge Sand no era erróneo en lo general, y, en buena parte, envolvía un augurio que se ha realizado en las debidas condiciones. Hanse alcanzado los grandes progresos en el gusto ambicionado por la escritora, y no se ha necesitado más que eso (no la intervención de la orquesta), para poner a Chopin en contacto con las masas y para que universalmente se le rinda culto. Pero quienes legítimamente operan el milagro, son los grandes y buenos intérpretes del genial compositor, los pianistas de la talla de Hoffmann, los artistas superiores, capaces de poner a Chopin en contacto eficaz con los públicos.

"Describir la manera como Hoffmann interpretó los veinticuatro *Preludios* de Chopin, sería punto menos que imposible; mi pluma es asaz indocta para ello y se resiste a intentarlo. Labor sería de poeta, y no lo soy . . . , cábenos ponderar, empero, la impresión experimentada al escuchar ciertos números que fueron dichos con la emoción más ingenua y encantadora.

"¿Qué de más delicioso —por ejemplo— que la manera como fué dicho el número 3, con su ligerísimo y susurrante acompañamiento que semeja una ráfaga de brisa portadora de un canto primaveral? ¿Qué de más poéticamente cantada que la melancólica melodía, tan bellamente armonizada que absorbe todo el interés del número 4? ¡Cómo cantó también Hoffmann la melodía digna de un violoncello del famoso

preludio en Si menor; la amorosísima del número 13; la ingenua y expresiva del 15; la dulce e inspiradora del 17; la elegíaca del 20 y la apasionada del 21, con su riquísimo y transparente acompañamiento cromático! Y si de estos preludios pasamos a los de *bravura*, agilidad y energía, ¡con qué palabras escribir la magistral ejecución de los números 16, 18, 19, 22, 23, 24, que son de verdadera prueba y en los que triunfó absolutamente el gran pianista, imprimiendo a todos y a cada uno el carácter adecuado, el acento preciso y la intención ambicionada!

"A fe que no tengo palabras para significar tan gratas emociones. Hoffmann ha realizado uno de mis más vivos deseos: el de escuchar y sentir hasta el fondo del alma esa serie de preludios, *única* en la rica literatura del piano, por la que siempre he tenido especial predilección y que reputo como una de las más bellas manifestaciones del genio de Chopin. He allí en esos *Preludios*, la serie de *poemas de inmensa elevación y de dramas en energía sin igual*, aludidos por Jorge Sand en las últimas líneas antes extractadas. Es verdad que todo eso ocultan y que todo eso condensan; pero para poderlos sentir y comprenderlos es preciso el mágico intermedio de un intérprete genial como Hoffmann; es forzoso el contagio de un alma a otra, y de ésta a otras, y a otras, a todas las que sean susceptibles de vibrar y enardecerse al soplo de la emoción estética.

"¡Bienaventurado el artista que logra bien tan supremo! Por eso, con admiración y respeto le saludamos y despedimos con una sola palabra: ¡Gracias!..."

GUSTAVO E. CAMPA

La magnífica impresión que Hoffmann supo dejar en el ánimo de los intelectuales y de los músicos mexicanos, determinó que por meses y meses, fuera su recuerdo el tema constante de las conversaciones artísticas; tal circunstancia hizo pensar que otra visita del virtuoso acrecentaría el benéfico influjo que había ejercido en la primera, y a la luz de ese criterio la Casa Wagner y Levien, de acuerdo con el maestro Gustavo E. Campa director entonces del Conservatorio, volvió a contratar al pianista polaco, para que en esta segunda ocasión actuara precisamente en el Teatro del Conservatorio —a pesar de su cupo reducido—, porque siendo allí el centro rector de las actividades musicales del país y a la vez el foco de las del francesismo, a éste le derivaría mayor prestancia y cohesión de las que ya gozaba entonces.

Hoffmann llegó a México el 7 de enero de 1909 y le hospedaron en la "Villa de rosas", en San Angel, Distrito Federal; pero ni su llegada ni su presencia, causaron tan fuerte impresión como en su primera visita.

Los días 8, 11 y 13, llevó al cabo en el Teatro del Conservatorio los tres recitales para los que venía contratado, y aunque el éxito artístico alcanzado por él fué enorme desde su presentación, el medio musical nuestro no se conmovió hasta alcanzar la hondura que esperaban los interesados. A fin de contrarrestrar este primer fracaso lograron que la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes contratara al pianista para que ofreciera un recital privado a los alumnos de la clase de piano del Conservatorio, cuyo contingente caldearía un poco la tibieza del ambiente general; ese acto

se efectuó el día 12, es decir, entre el segundo y el último de los recitales de la serie.

Por medio de tal recurso consiguieron en parte lo buscado, puesto que el gran polaco llenó el Teatro Renacimiento la noche del viernes 15 y la mañana del domingo 17; pero la prensa, en las crónicas que escribió, no sólo no reprodujo el clamor entusiástico de que dió muestras el año retropróximo, sino que hasta dejó transcurrir alguno de los recitales sin comentarlos siquiera; en cambio, se mostró exigente, aunque fué una sola vez. Hablando del concierto del domingo, el cronista se lamentaba de que entre las obras de Chopin, a cuyo autor el pianista dedicó invariablemente la segunda parte de sus programas, no hubiera sido incluída la *Sonata* en Si bemol. Atendiendo la sugestión, Hoffmann gentilmente modificó el programa anunciado para su despedida, viernes 22, e introdujo la obra en cuestión.

La Sociedad de Música de Cámara como lo había hecho en la primera visita del virtuoso, le invitó para que participara en uno de sus conciertos el cual se efectuó en el Palacio Nacional, el día 19.

El día 26 Hoffmann abandonó la capital de la República rumbo a los Estados Unidos, deteniéndose en San Luis Potosí el 17 y en Monterrey el 26, para ofrecer dos conciertos en ambas ciudades.

¿A qué se debió ese cambio afectivo del público mexicano para con Hoffmann? No fué porque hubiera ido a menos la estimación que se le profesaba o porque él no se hubiera sabido mantener en la olímpica altura de su fama, sino porque en la segunda visita ya no desempeñó la función unificadora que ejerció en la primera: ahora todos le

admiraban su genio artístico y le reconocían su enorme valía musical, pero la vez anterior no solamente le admiraron y le reconocieron esas dos cualidades de gran mérito, sino que, además, veneraron su personalidad unificadora, a cuyo influjo concordaron sus pareceres los paladines de la evolución musical de México.

En esta segunda visita, no obstante la menor comunión espiritual del artista con el público, fué cuando aquél se vinculó más íntimamente con la historia del desarrollo musical del país, según lo testimonian los dos sucesos que a continuación consigno.

El 22 de enero, fecha del recital en el Teatro Arbeu con el cual Hoffmann se despediría de nosotros, falleció en la ciudad de Orizaba víctima de un ataque de apendicitis agudo, el chopinista mexicano Alberto Villaseñor, nuestro pianista máximo. Noticia tan infausta se extendió por la capital con fulminante rapidez, y los asistentes al Arbeu llevaban luto en el corazón. Cuando el insigne polaco tocó la *Marcha Fúnebre* de la *Sonata* en Si bemol menor, la concurrencia se puso de pié y se mantuvo con la cabeza inclinada, vibrando en la mente de todos el recuerdo de Villaseñor; en los ojos de la mayoría, brotaron lágrimas. ¡Así fué como uno de los mayores chopinistas del mundo, rindió pleitesía póstuma a uno de los grandes chopinistas mexicanos, tocándole en público una de las obras luctuosas de su compositor tutelar!

El otro acontecimiento no es menos significativo.

El auge del chopinismo en México, señala el pináculo de la etapa francesista dentro de nuestra evolución musical. Y como si el destino hubiera resuelto significar la actuación de Hoffmann dentro del Conservatorio Nacional como la

cumbre de ese pináculo, tras del cual se iniciaría el descenso; como si hubiera decidido simbolizar con la intervención de Hoffmann que el francesismo —y por ende el romanticismo— habían cumplido su misión educativa dentro del desarrollo musical del país; como si hubiera determinado que Hoffmann, ya que entre nosotros significaba tanto, fuera el último gran artista de los que allí tocaran, la víspera de su partida, esto es, el 25 de enero, la Secretaría de Instrucción Pública y de Bellas Artes basándose en el dictamen rendido por el ingeniero Eduardo Mancebo acerca del estado inseguro que guardaba el edificio, libró orden para que se llevara al cabo la demolición de la que había sido Real y Pontificia Universidad de México, cuyo local hacía cuatro décadas que albergaba al Conservatorio.

Al desaparecer el Teatro del Conservatorio, dejó en recuerdo su gloriosa tradición artística rematada por Hoffmann, como símbolo de una época en la que México elaboraba su cultura —que en cuanto a música organizaba su técnica— bajo el guión del europismo. A su causa, correspondió a Chopin solamente en cuanto su valor extrínseco, esto es, el netamente musical, pero lo ignoró en el intrínseco, es decir, en el nacionalista.

Rematando ese estado artístico y cultural, llegó el año 1910 con las fastuosidades principescas de las fiestas del centenario de nuestra Independencia, y la gesta detonante de la Revolución proletaria, vértice y vórtice, respectivamente, de nuestro francesismo; en ese remate, Chopin no pudo quedar sin intervenir.

El 22 de febrero de ese año, México celebró el centenario del nacimiento del gran compositor polaco, llevándose

al cabo la ceremonia en el Conservatorio Nacional y cuyo programa fué el siguiente: I. Alocución del Director. II. a) *Nocturno* en Do menor; b) *Berceuse*; c) Dos *Preludios*, en Re menor y en Si bemol menor. Profesora Ana María Charles. III. a) *Nocturno*, en Sol menor; b) *Estudio*, en La bemol. Profesor Fernando Peña. IV. a) *Mazurka*, en Si menor; b) Dos *Preludios*, en Do y en La bemol; c) Tres *Polonesas*, en Do menor, en Re menor, y en La menor. Profesor Carlos del Castillo. V. Elogio de Chopin, por Rubén M. Campos, recitado por la señorita Sofía Camacho. VI. a) *Nocturno* en La bemol; b) Dos *Estudios* en La bemol y en Sol bemol. Profesor Manuel M. Ponce. Este último fué tan aplaudido, que tocó fuera de programa, la *Mazurka* Op. 30, Núm. 3. Los mejores catedráticos de piano del Conservatorio habían participado en el homenaje.

El discurso del maestro Campa a que se refiere el primer número del Programa, y que estuvo dedicado por su autor al licenciado Joaquín Casasús, mecenas de los artistas mexicanos y con especialidad de los pianistas, apareció publicado en la "Gaceta Musical" del 1º de marzo; en seguida, lo editó en un folleto de 12 páginas la Casa Wagner y Levien, y posteriormente lo reprodujo la editorial Cultura suprimiéndole la dedicatoria, a páginas 53-68 del número 2 del t. VI de su Colección, con el título de *Escritos y composiciones musicales de Gustavo E. Campa.* (México, 1917.)

La Revolución proletaria trajo consigo el encausamiento de la intelectualidad mexicana hacia el estudio y organización de nuestro nacionalismo; en cuanto a Bellas Artes, correspondió al Grupo Nosotros, de México, Distrio Federal, luchar por su realización, convocando y llevando a término, el

primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas, y los Congresos Nacionales de Música, primero y segundo.

Cuando por obra de los congresos, los compositores de la generación joven de entonces inquirieron los fundamentos etnográficos del nacionalismo, es decir, el conocimiento de las escalas exóticas y su técnica armónica, Chopin fué en México plenamente comprendido en su valor intrínseco.

Chopin está considerado en la actualidad entre los románticos de máxima valía, y entre ellos como el pianista de mayor fuerza evolutiva; ahora bien, valorizándole en su dos facetas dentro del movimiento histórico de la música en México, debemos reconocerle que fué el ariete que manejaron los paladines de la etapa francesista, en ocasión de la polémica Morales-Gariel, para abrirle paso al romanticismo y aclimatarlo entre nosotros. Veinte años después, cuando concluía la etapa francesista, Chopin volvió a ser tema para rematarla, a propósito del centenario estético de su nacimiento. Florecido en tesis nacionalista el ideario de la Revolución proletaria de México, Chopin halló un lugar distinguido en el aprecio de nuestros músicos, al reconocer en él a uno de los primeros compositores que supo hablar artísticamente con el lenguaje musical de su patria.

IV

CONSIDERACIONES FINALES

Injusto resultaría no estimar al maestro Melesio Morales por su actitud antichopiniana, y erróneo sería calificar de insólitas sus apreciaciones desfavorables respecto a la producción musical del compositor polaco, pues tomando en consideración que en la misma Europa, único sitio desde el cual México recibía las distintas corrientes artísticas, hubo entonces varios musicólogos eminentes que vituperaron —este es el calificativo exacto— a Chopin, a causa de sus innovaciones.

No viene al caso enlistar a todos aquellos escritores del Viejo Continente con quienes el maestro mexicano comulgaba en opinión; solamente recordaré, en abono de éste, los nombres de quienes, por el prestigio de que gozaban o por haber ejercido la crítica, lograron influir en el criterio de un importante sector de personas ilustradas; me referiré a Ludwig Rellstab y a Christian Kalbrenner en Alemania, y a John Field en Inglaterra.

Rellstab, director del periódico musical "Iris im Gabiet der Tonkunst", de Berlín, aseguró la impropiedad pianística de los *Estudios* de Chopin, afirmando: "acaso quienes tengan los dedos estropeados, logren componérselos tocando tales piezas; pero el que goce de manos bien conformadas, que no las toque sin tener cerca a un cirujano", opinión que hoy día

ha caído en total descrédito, pero en el tiempo en que fué sustentada contó con múltiples simpatizadores, y aún los conservaba en respetable número a fines del siglo pasado.

El propio crítico, desde las páginas de su periódico, le negó conocimientos de armonía al compositor polaco; refiriéndose a la *Mazurca* núm. 1, de su Opus 7, declaró: "Si el señor Chopin hubiera mostrado su composición a un profesor, es seguro que éste la hubiera roto en mil pedazos, pisoteándolos después tal como nosotros lo hacemos ahora figuradamente."

Fétis en su *Biographie Universelle des Musiciens*, obra que gozó de inmensa reputación, nos ha consignado los datos siguientes: "Kalbrenner encontró mil incorrecciones en la digitación de Chopin; es verdad que el pianista polaco tenía un sistema singular de encaballetar el tercer dedo de cada mano, por cuyo medio suplía frecuentemente el paso del pulgar. Tal sistema, a los ojos del clásico discípulo de Clementi, era abominable y desolador. Field... también le juzgaba desfavorablemente, y le declaraba ser *un talento de cámara de enfermo.*" [26]

La verdadera causa de la pugna que hubo entre el maestro Morales y sus alumnos por un lado, y los chopinistas mexicanos por el otro, radicaba en que "en México se desconocía el aprovechamiento de las escalas exóticas; [27] nuestros músicos y musicógrafos, al igual que muchos de sus colegas europeos de la época, solamente aceptaban y sabían trabajar en sus composiciones, la escala diatónica en sus dos modos: el mayor y el menor".

26 T. II, p. 284, col. I, (París, 1883.)

27 Lo mismo acontecía entonces en varios países de Europa.

"Chopin utilizaba muy frecuentemente, con especialidad en sus mazurcas, escalas propias de la música popular de Polonia, por ejemplo la zingara: *la, si, do, re sostenido mi fa, sol sostenido, la,* cuyo uso determina el empleo frecuente de segundas y de cuartas aumentadas y de séptima mayor, intervalos no muy susceptibles de ser armonizados mediante procedimientos de la técnica del italianismo operístico, que era la luz con la que se alumbraban nuestros técnicos del siglo XIX. Algunos panegiristas del compositor polaco, queriendo explicar ese fenómeno, han declarado que Chopin superaba semejantes escollos *con el cromatismo predominante de su armonía,*[28] cuando en realidad empleaba los acordes propios de la escala por él escogida, cumpliendo así el principio musical de que toda escala lleva implícita su técnica armónica, principio que vino a ser aceptado en México, de manera indiscutible, hasta después del primer Congreso Nacional de Música, efectuado en septimbre de 1926",[29] en cuyas sesiones se planteó y discutió el problema, y se aprobó su resolución. Ahora bien, el estudio de las escalas exóticas, propio de la etnografía musical, fué extraño para México durante el tiempo que esta disciplina científica nos fué desconocida, y cuyo estudio se inició hacia el año 1924 en el seno del Grupo Nosotros,[30] cuyas actividades fueron de enorme trascendencia para nuestra evolución nacionalista.

---

28 Vicente María Gibert: *Chopin, sus obras*, p. 33. (Barcelona, 1913.)

29 J. C. Romero: *Chopin en México.* ("Carnet Musical", t. IV, núm. 10, p. 11. México, D. F., enero de 1949.) Este artículo ha sido reproducido por varios periódicos diarios del país.

30 J. C. Romero: *El Folklore en México.* Apud. "Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística", t. LXIII, núm. 3, p. 737. (México, julio de 1947.)

Debemos agradecerle al maestro Melesio Morales, que con su actitud leal y honrada —porque no le guió ni el insano egoísmo, ni la envidia, ni el afán de notoriedad—, haya dado causa al desarrollo del análisis musical entre nosotros, cuyo estudio había iniciado hacía poco, Gustavo E. Campa; producto de tal estímulo fué según vimos ya, el *Chopin* de Eduardo Gariel.

Si es verdad que Valetta [31] censuró las opiniones de Gariel, verdad es también que esos tildes no alcanzan a demeritar la postura del mexicano, juzgándole a la luz de nuestro medio ambiente; porque la obra censurada evidencia que tanto su autor —provinciano de 33 años de edad—, como nuestra evolución musical, se hallaban muy lejos de alcanzar la madurez, y por tal motivo fué de indiscutible mérito el haber sustentado, hallándose en tales condiciones, juicios acerca de Chopin, muy estimables aún, por muchos motivos.

Ese afán por el estudio del análisis musical, encausado en México gracias a la mencionada polémica, originó varios juicios estimadísimos, uno de los cuales es el debido al maestro Meneses, quien lo dictó a sus alumnos de entonces, justipreciando la obra de James G. Huneke, *Chopin: The Man and his music* (1900), y que después hemos visto, con positivo desagrado, que autores extranjeros de la generación posterior, lo han ostentado como suyo: "El libro de Huneke resume y compendia las opiniones de Carlos Klindwoeth, el intelectual de la música; de Teodoro Kullak, el poeta; de Hans von Bülow, el pedagogo, y de Hugo Riemann, el exégeta de la digitación y del fraseo." ¿Cómo fué conoci-

31 *Op. cit.*, p. 392.

da esta opinión fuera de México? Probablemente por mediación de los alumnos del maestro Meneses que salieron del país y que, por hacer gala de la capacidad crítica de su maestro, hacían pública ostentación de aquélla. Ahora es la oportunidad de devolverla a su autor.

La presencia de Paderewski en México, tuvo mayor trascendencia de la que a primera vista se le pudo atribuir; en efecto, aquélla sirvió para evidenciar que en este país había comenzado a gestarse una escuela chopiniana con fuerza bastante para trazar su propia tradición evolutiva, esto es, no fundada en la simple transmisión empírica de los hechos, sino apoyándola en la erudición y en el análisis, hasta el punto de encumbrarla al nivel de convicción y de maestría para llegar, al fin, a convertirla en doctrina.

Claro está que en 1900, nuestro chopinismo apenas estaba en proceso de gestación y su estatura no podía parangonarse con la del gran intérprete polaco, por lo cual tuvo casi que ocultarse, avergonzado de su osadía, cuando pretendió medirse con aquél; pero se retiró por inferioridad en su fuerza, mas sin llevar impresa la menor estigma de incompetencia. La derrota que sufrió entonces por obra de lo gigantesco de su enemigo, tuvo para nuestros chopinistas perdidosos tres resultados positivos: evidenció la capacidad de los artistas mexicanos, para crear su propia doctrina chopinista; convenció a propios y extraños, que nada tenía de absurda la opinión de nuestros impugnadores, aunque todos alentaran la certeza de que los nuestros debían ahondar sus estudios para afirmar sus conceptos y hacerlos perfeccionar, y esa convicción les sirvió de acicate evolutivo; por último, estimuló a todos los pianistas del país para adoptar el cho-

pinismo como banderín del movimiento romántico, el cual era entonces el que guiaba nuestra evolución musical. Así fué en efecto, y bajo la égida de Chopin continuó progresando el desarrollo musical de México.

Las visitas de Hoffmann afirmaron en los mexicanos la convicción de que, a pesar de sus progresos, les era necesario aún conocer más a fondo los fundamentos de la técnica pianística, para mejorar por medio de ella su capacidad docente y artística — las obras de Chopin las utilizaban lo mismo en la enseñanza que para lucir en las actividades artísticas. Y consiguieron que Hoffmann aceptara la sugestión que le hacían a través de Pedro Luis Ogazón para que redactara un opúsculo, en el cual condensara los resultados de su experiencia pianística y ellos pudieran aprovecharla. Fué atendida la sugestión, y Hoffmann escribió su opúsculo que tradujo al castellano la señorita profesora Alba Herrera y Ogazón de acuerdo con el autor y que se publicó en México, en 1910, con el título siguiente: *La Ejecución Pianística. Un acopio de indicaciones sencillas.* (S. p. de i.).[32] De este modo cupo a México el honor de haber disfrutado de las primicias pedagógicas de Hoffmann, puesto que la edición castellana preparó la definitiva, escrita en inglés y publicada en Norteamérica el año 1914, bajo el siguiente título: *Piano Pleying with Piano-Questions answered.*

Que nuestro chopinismo continuó fructificando en beneficio de la evolución musical del país, lo testimonian los tres hechos siguientes; cada uno de los cuales evidencia el amor al estudio y anhelo de superación:

---

32 Para la descripción de este libro, véase mi *Bibliografía musical mexicana de los siglos XIX y XX*, a Sección. Grupo Segundo.

El maestro Luis Moctezuma, acreditado chopinista desde su época estudiantil se hizo acreedor, por su devoción a Chopin y su afán por difundir bien la obra de éste, a ser invitado para formar parte de la Sociedad amigos de Polonia; esta agrupación le designó para que dentro del programa cultural que desarrolla, sustentara una conferencia acerca de "La música en Polonia y Chopin", la cual se llevó al cabo en junio de 1933, en el salón de actos de la corporación. El buen éxito alcanzado por el maestro Moctezuma hizo necesario que la conferencia fuese mandada a imprimir, para que sus conceptos pudieran ser ampliamente conocidos dentro y fuera del país.

Comprendiendo el gobierno de Polonia el mérito de la obra del maestro Moctezuma, realizada a través de su infatigable actuación como catedrático de la música, resolvió premiarla, otorgándole la Cruz del Mérito de Primera Clase, la cual le fué impuesta en la legación de Polonia, durante una ceremonia pública efectuada la noche del 24 de enero de 1935, escogiéndose para que se la impusiera, al insigne pianista Ignaz Fiedmann.

El otro caso es el siguiente: el 9 de septiembre de 1917, el maestro Manuel Barajas estableció en la casa número 30 de la avenida Francisco I. Madero, en México, D. F., la Academia Chopin, con doble objeto: poner el estudio de la música bajo los auspicios del gran polaco, y darle preferencia a sus obras en la enseñanza pianística.

La mencionada Academia organizó, mediando el año 1943, un ciclo chopiniano de audiciones, que se desarrolló en la sala de conferencias y conciertos del Palacio de Bellas Artes. El 18 de junio tuvo efecto el festival de clausura de dicho

ciclo, a cuyo acto concurrió el Excmo. señor Ministro de esa nación amiga, y en el cual el maestro Barajas sustentó brillante conferencia, que aún permanece inédita.

El tercer caso es el de los sucesivos triunfos alcanzados por Carlos Rivero, Maestro en Música, graduado en la Escuela de Música de la Universidad Nacional el 14 de diciembre de 1944, y cuya tesis recepcional versó acerca de *Los Estudios de Chopin*.

En diciembre de 1948, el Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, convocó a los pianistas mexicanos que para el 1º de enero de 1949 hubieran cumplido 15 años de edad y no pasaran los 32, al concurso que bajo el patrocinio del C. Presidente de la República y de la Legación de Polonia en México, se efectuaría en la ciudad de México como uno de los principales números del programa de festejos con los cuales nuestro país conmemoraría el "Año Chopin". Las obras de concurso serían: a) una de las dos *Sonatas*; b) un *Nocturno*; c) dos *Mazurkas*; d) dos *Estudios*, uno del Op. 10 y otro del Op. 25; e) una *Polonesa*; escogida de entre la de Fa sostenido menor, la de La bemol mayor y la *Fantasía*, y f) uno de los dos *Conciertos* para piano. Las pruebas se efectuarían en el mes de mayo de 1949.

En febrero del "Año Chopin" (1949), se publicaron los requisitos que deberían cubrir los concursantes: presentarían, a) certificado de nacionalidad; b) curriculum vitae; c) dos fotografías; d) certificado de edad; e) certificado de estudios o de sus actividades como concertistas; f) el programa de las obras que ejecutaría de acuerdo con las es-

pecificaciones hechas en la convocatoria, y g) declaración de someterse a las condiciones del Concurso.

El Jurado calificador quedó integrado por los maestros siguientes: Francisco Agea, Joaquín Amparán, Manuel Barajas, Pablo Castellanos, Esperanza Cruz de Vasconcelos, Luz Meneses, Manuel Rodríguez Vizcarra, Ramón Serratos, Juan D. Tercero y José F. Velázquez.

Dieciocho fueron los concursantes inscritos y todos ellos se presentaron a competir; pero solamente cuatro fueron los que alcanzaron el honor de llegar a la eliminatoria final; de ellos, Carlos Rivero obtuvo el Primer Premio, consistente en cinco mil pesos donados por la Secretaría de Educación Pública y además tener el derecho de ir a Varsovia representando a México en el Concurso Internacional, con gastos pagados por el gobierno de Polonia; el Segundo Premio, consistente en tres mil pesos donados por la Secretaría de Relaciones Exteriores, lo ganó la señora Stella Contreras de Frankl y el Tercer Premio, consistente en dos mil pesos donados por el Comité Nacional Mexicano del "Año Chopin", le fué otorgado al joven José Arceo, estudiante del Conservatorio Nacional, formado inicialmente en la cátedra de la maestra Luz Meneses y ahora en la de perfeccionamiento a cargo de la maestra Angélica Morales Viuda de Sauer.

Las dos primeras pruebas se llevaron a efecto en la Sala Chopin, situada en la esquina que forman las calles de Durango con la Avenida Insurgentes, y en ellos los concursantes actuaban detrás de una cortina; la última prueba se llevó al cabo en el Palacio de las Bellas Artes y los concursantes tocaron en público, acompañados por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro Pablo Moncayo.

En la segunda prueba, Rivero tocó el programa siguiente: *Nocturno*, en La bemol mayor, núm. 10. *Estudio*, en Mi mayor, Op. 10, núm. 3 y en La menor Op. 25, núm. 11. *Mazurka*, en Do sostenido menor Op. 63, núm. 3 y en Si bemol mayor Op. 17, núm. 1. *Polonesa*, en La bemol mayor *Heroica*, y *Sonata*, en Si bemol menor Op. 35. *Fúnebre*.

En la tercera prueba, efectuada la tarde del miércoles 25 de mayo, tocó el *Concierto*, núm. 1, en Mi menor.

El 3 de agosto, Rivero salió hacia Nueva York, para embarcarse rumbo a Polonia, con el objeto de representar a su país en el Concurso Internacional.

Para justipreciar la actuación de nuestro representante, preciso será conocer el ambiente de aquel lugar, y nada mejor que hacerlo a través de las observaciones hechas por el propio Rivero, consignadas en una de las cartas que dirigió a su maestro, don Joaquín Amparán:

"Estamos en pleno desarrollo del Concurso. El 15 y el 16 se hizo la primera eliminatoria en la que tomaron parte sólo doce personas. El Jurado aprobó tan sólo a una, con lo cual los candidatos quedamos en un estado de nervios lamentable. Fué tan fuerte la cosa, que el Comité deliberó y acordó bajar el límite a 16 puntos en lugar de 18, y así dió cabida a tres candidatos más. Esto sólo se hizo para la primera etapa, y en adelante serán las mismas bases que usted conoce.

"El 17 de septiembre fué la inauguración oficial, con asistencia de personalidades del Gobierno y de todos los Ministros de aquellos países que toman parte en el concurso. Después de los discursos, etc., abrieron el fuego los polacos, un pianista de unos 25 años, discípulo de Gieseking, y una

muchacha de unos 19, ambos magníficos. Después, cada día, tocan dos candidatos por la mañana y otros dos por la tarde.

"... a partir del 15, ... hemos empezado a oír, a lo que me parece, a los mejores pianistas jóvenes de Europa.

"Es de lo más interesante e instructivo comparar tantos tipos distintos de artistas, todos ellos de primerísima fila. Hay un austríaco muy joven que ha ganado antes en concursos de París y Budapest; es de la categoría de un Arturo Rubinstein, con sólo 22 años; una técnica pasmosa y una musicalidad extraordinaria: brillantísimo. Hay también los tipos mesurados, concentrados, cerebrales. Hay muchachas soberbiamente preparadas, pianistas finas y pianistas fogosas...

"Hasta ahora, para mi gusto, hay dos rusos, el austríaco y una brasileña, que me parecen lo mejor como virtuosos; y hay los pianistas polacos, realmente chopinianos, también brillantes, pero que se han ceñido más al estilo, sacrificando el efecto, pero obteniendo más médula.

"Hasta hoy nada sabemos del criterio del Jurado... para mí que... va a buscar más bien la pureza de la interpretación de Chopin, porque si tratara simplemente de ver quien es el mejor pianista, se las miraría negras. El nivel medio es tan alto, como yo francamente no me imaginaba.

"Los martes y los viernes hay conciertos en la misma sala, tocando, generalmente, los jurados. Oímos ya una magnífica pianista francesa, Lelia Gousseau, tocando obras de autores franceses; Lew Oborin, ruso, ganador del Premio Chopin en 1927, tocó el 3er. Concierto de Rachmaninoff y unos cinco o seis números *encore*. Mañana está anunciado otro pianista, Hernady, húngaro; ya verá usted que éste es verdaderamente un curso concentrado de piano. Yo trato de

aprovechar lo más posible, y me alcanza mi día para hacer mis seis horas de práctica y oír por lo menos a dos candidatos del concurso, que siempre vale la pena.

"Mi turno para la segunda eliminatoria, es decir, para el programa de piano solo, resultó para algún día entre el 28 de septiembre y el 3 de octubre. No se nos dice nuestro número ni la fecha en que tocaremos, pero económicamente se nos avisa entre qué límite estamos en peligro de tocar.

"La víspera del día en cuestión, el hombre de confianza lo hace saber al candidato, y éste tiene dos horas para practicar en la sala y escoger su piano entre tres que hay: Steinway, Blüthner y Bechstein. El día en que va uno a tocar, puede estudiarse en el mismo piano una hora, con buena anticipación para poder descansar.

"... seguramente pasará la prueba entre el lunes 3 y el miércoles 5 de octubre; esto me da una semana más de pulimento, pero en cambio me reduce el tiempo para el caso de que pase yo la eliminatoria y llegue a tocar el *concerto*. Imposible preveer las posibilidades de pasar dicha prueba, pues en el caso de que lograse yo tocar lo mejor posible, todavía quedaba por ver con qué criterio me juzguen mis jurados, y qué tan extrictos se muestren. Si deciden hacer pasar ocho o diez candidatos, lo más seguro es que yo no esté entre ellos; sí sé que no haré un papel desairado, sino decoroso, y, además, lo que estoy oyendo y aprendiendo vale mucho."

Sesenta y ocho fueron los concursantes que actuaron en representación de quince países, repartidos en la siguiente forma:

Polonia, 15 representantes; Unión Soviética, 12; Australia, 9; Estados Unidos y Hungría, 8 cada uno; Brasil y Gran Bretaña, 6 cada uno: Yugoeslavia, 5; y con un representante solamente, Alemania, Bulgaria, Checoeslovaquia, Italia, México, Suiza y Uruguay.

El Jurado calificador quedó integrado por los países representados en el concurso, de acuerdo con la nómina siguiente:

Australia, José Marx; Brasil, Magda Tagliafero; Bulgaria, Dymitr Nenow; Checoeslovaquia, Frantisek Maxiam; Francia, Margarite Long; Holanda, Sam Desden; Inglaterra, Arthur Hedley; Italia, Carlo Sechi; México, Blas Galindo; Polonia, Jean Ekier, Jan Hoffmann, Henryk Sztompka, Stanislaw Szpinalski, Roman Jasiñski y Jersz Surawlew; Rumanía, Alfred Mendelssohn; Unión Soviética, Lew Oborin y Pablo Sabriakov; Suecia, Gootfried Boom; y Suiza, Joseph Hirt.

Por obra de Rivero, cupo a México el honor de encontrarse entre los cinco países que alcanzaron la gloria de llegar a la categoría de finalistas en el concurso; siendo estos Polonia, Rusia, Brasil, México y Hungría.

El caso de Rivero es de suyo elocuente, porque en él encarna el triunfo genuino de México, al ser mexicano en lo absoluto: estudió en una escuela mexicana, en la que todos sus catedráticos eran mexicanos por nacimiento, y su cultura, toda ella universitaria, la ha adquirido en México.

Razón y mucha le asiste a César Cantú, cuando afirma: "Si la historia da lecciones, los que la escriben la reciben también, y se las deben muy grandes a los acontecimientos contemporáneos, que les han hecho adquirir más exacta in-

teligencia del pasado";[33] y así en efecto: Rivero nos ha demostrado de manera incontrovertible, que la raíz de su triunfo se hunde hasta fines del siglo pasado, en que los mexicanos admiradores de Chopin, con el maestro Meneses a la cabeza, defendiendo su concepto chopiniano, que más tarde sería el de México, rompieron lanzas con el coloso que, andando el tiempo, sería el primer presidente de la moderna República de Polonia.

Si por Chopin hicieron su entrada en la evolución musical mexicana la escuela francesa, y con ella los compositores románticos; si gracias a él los pianistas mexicanos adquirieron técnica moderna y eficiente, también a Chopin le debe México el que en su patria un mexicano, tocando el instrumento favorito de él, haya podido comprobar que los catedráticos mexicanos de piano han sido capaces de elaborar un chopinismo digno de convertirse en doctrina.

Los sacerdotes que encendieron la antorcha de ese ideal, fueron Eduardo Gariel (Monterrey, N. L., 5 de agosto de 1860. San Pedro de los Pinos, D. F., 15 de marzo de 1923), y los integrantes del afamado Grupo de los Seis. Los primeros en tomar esa antorcha y difundir su luz, fueron el maestro Carlos J. Meneses (México, D. F., 6 de junio de 1863. 6 de abril de 1929), y la pléyade brillante de sus discípulos, enumerados ya. Aunque es difícil encontrar a un pianista mexicano que no haya cultivado a Chopin, justo es enumerar a quienes deben acompañar a los ya enlistados, como dignos sacerdotes en el culto mexicano a la devoción chopiniana y ellos son: Rafael J. Tello (México, D. F.,

33 César Cantú: *Historia Universal*. "Discurso preliminar a la Edad Media". (T. XIII, p. 31. Gasso. Barcelona, s/f.)

5 de septiembre de 1872, 11 de diciembre de 1945), Pedro Luis Ogazón (México, D. F., 7 de marzo de 1873, San Angel D. F., 29 de abril de 1929), Manuel M. Ponce (Fresnillo, Zac., 8 de diciembre de 1882, México, D. F., 24 de abril de 1948), José Rolón (Ciudad Guzmán, Jal., 22 de junio de 1883, México, D. F., 3 de febrero de 1945), Carlos del Castillo (México, D. F., 13 de septiembre de 1883), Ana María Charles (México, D. F., 6 de agosto de 1889, 10 de septiembre de 1946), Carlos E. Lozano (Guadalupe, Zac., 3 de octubre de 1888, México, D. F., 3 de junio de 1918), José F. Velázquez (Tepatitlán, Jal., 27 de octubre de 1890), Ramón Serratos (Compostela, Nay. 16 de marzo de 1895), Aurora Garibay de Serratos (Guadalajara, Jal., 16 de marzo de 1903), Esperanza Cruz de Vasconcelos (Orizaba, Ver., 11 de diciembre de 1910), y Carmen Azuela Vda. de Domínguez (Lagos de Moreno, Jal., 7 de enero de 1911).

Fuera de la capital de la República se distinguieron en el mismo sentido, Juan Hernández Acevedo, uno de los Seis, actuando en la ciudad de San Luis Potosí; Pablo Castellanos León (Mérida, Yuc., 27 de agosto de 1860, París, Francia, 29 de enero de 1929), Ricardo Río Díaz (Mérida, Yuc., 14 de noviembre de 1866, 29 de abril de 1901), Benjamín Aznar Rivas (Mérida, Yuc., 1º de agosto de 1873), y Mercedes Heredia Nicoli (Mérida, Yuc., 1º de febrero de 1906), en Yucatán; Benigno de la Torre (Guadalajara, Jal., 13 de febrero de 1856, 1912?), José Rolón, Ramón Serratos y Aurora Garibay de Serratos, en Jalisco; Eduardo Gariel en Saltillo; Juan B. Fuentes (Guadalajara, Jal., 16 de marzo de 1869), e Igancio Mier Arriaga (Morelia, Mich., 31 de julio

de 1881), en Michoacán; Arnulfo Miramontes (Tala, Jal., 18 de julio de 1882), en Aguascalientes y en Zacatecas.

Ahora, culminando ese esfuerzo evolutivo de más de medio siglo, se yergue Carlos Rivero, chopinista desde su época de estudiante universitario, y ostenta dignamente ante el mundo musical, la buena calidad del chopinismo mexicano.

Ante semejante espectáculo, se tiene fe en el porvenir de la cultura en México.

INDICE

Págs.

El inicio del chopinismo en México 11

Los posibles precursores. La influencia del Conservatorio de Música. El visible introductor de Chopin en México.

Epoca del apoteosis chopiniano 27

El Conservatorio Nacional cuna de nuestro chopinismo. La época apoteósica de Chopin. Meneses. El Grupo de los Seis. Melesio Morales. Gariel. Paderewski.

La plenitud de nuestro chopinismo 47

No regresó D'Albert en 1905. Josef Hoffmann. Hoffmann en el Teatro del Conservatorio. Alberto Villaselor. Chopin abre y remata el ciclo francesista.

Consideraciones finales 67

En Europa también se deturpó a Chopin. El nacionalismo de Chopin. El Grupo Nosotros. Una opinión de Meneses. La Influencia pianística de Hoffmann. Luis Moctezuma. Manuel Barajas. Año Chopin. José Rivero. Stella Contreras de Frankl y José Arceo. Pedro Luis Ogazón, Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos del Castillo, Carlos E. Lozano, José F. Velázquez, Ramón Serratos, Aurora Garibay de Serratos, Esperanza Cruz de Vasconcelos y Carmen Azuela de Domínguez. Pablo Castellanos León, Ricardo Río Díaz, Benjamín Aznar Rivas y Mercedes Heredia Nicolim, Beligno de la Torre, Juan B. Fuentes, Ignacio Mier Arriaga, Arnulfo Miramontes.

En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Wilberto Cantón, se acabó de imprimir este libro el 20 de octubre de 1950.